

आचार्य रामचंद्र शुक्ल

आचार्य शुक्ल की साहित्यिक कृतियों की विस्तृत समीक्षा)



शिवनाथ, एम्० ए०



मुद्रक विनोद
नदकिशोर एण्ड ब्रदर्स
चौरा, काशी

प्रथमावृत्ति : मं० २००० वि०
द्वितीयावृत्ति : मं० २००५ वि०
तृतीयावृत्ति : सं० २००८ वि०
मूल्य ४)

मुद्रक
श्रीमन्महाशय कपूर
ज्ञानमण्डल यन्त्रालय
काशी, २०३९-०३

प्रथम संस्करण का निवेदन

अपने श्रद्धेय गुरुवरों पं० विश्वनाथप्रसाद मिश्र और पं० नंददुलारे बाजपेयी को सर्वप्रथम मैं नतमस्तक हो प्रणाम करता हूँ, जिनकी सहायता और प्रेरणा से यह पुस्तक हिन्दी-साहित्य के संमुख आ सकी है। पूज्य विश्वनाथ जी की यदि कृपा न हुई होती तो संभवतः पुस्तक अभी अप्रस्तुत ही रहती। किस प्रकार इन गुरुवरों से उद्वरण हो सकूँगा, समझ नहीं पा रहा हूँ। भाई सीताराम सिंह का भी बड़ा भारी ऋण मेरे ऊपर है, जो यथासमय पुस्तकों से मेरी सहायता करते रहे हैं। छोटे भाई के नाते उनसे मुझे ऋण लेने का पूरा अधिकार भी है। ऋण भर सकूँगा कि नहीं इसकी मुझे चिन्ता नहीं, मैं छोटा जो हूँ।

पुस्तक के समीक्षात्मक होने के कारण इसमें मैं आचार्य शुक्ल के अध्यापन-कौशल तथा कोश-कार्य पर कुछ नहीं लिख सका, क्योंकि यहाँ इनकी आवश्यकता नहीं समझी। इसी प्रकार उनके अँगरेजी के लेखों पर भी मैंने कुछ विचार नहीं किया—उनका सर्वध्वंश विमुक्त साहित्य से न देखकर। उनमें आचार्य शुक्ल की दृष्टि केवल प्रचारात्मकता पर ही है भी।

दो शब्द अपने इस प्रथम प्रयास की प्रवृत्ति के विषय में भी कह दूँ। इस प्रस्तुत प्रयास का लक्ष्य आचार्य शुक्ल के सभी साहित्यिक कार्यों की विवेचना करके उनकी विशेषताओं का उद्घाटन है। पर समीक्षक के धर्म के नाते उनके दोषों की ओर संकेत करने से भी विमुख नहीं रह सका। अपने कार्य में मैं कितना सफल रहा, इस विषय में तो सहृदय ही कुछ कह सकेंगे। वस इतना ही।

रक्षाबंधन,
सं० २०००
काशी।

शिवनाथ

द्वितीय संस्करण का निवेदन

आचार्य रामचन्द्र शुक्ल के जीवनकृत्य और व्यक्तित्व के संबंध से जो मनीन सामग्री मुझे प्राप्त हुई, उसका उपयोग मैंने इस संस्करण में किया है। इस सामग्री के लिए मैं आचार्य शुक्ल के परम प्रिय अनुज श्री हरिभद्र शुक्ल और श्री कृष्णचन्द्र शुक्ल तथा उनके सुपुत्र श्री गोकुलचन्द्र शुक्ल का बहुत ही कृतज्ञ हूँ।

द्वितीय संस्करण में मैंने पद्याख्यान आवश्यक प्रवर्धन तथा सशोधन भी किया है। इस पुस्तक के प्रथम संस्करण के प्रकाशित होने के पश्चात् आचार्य शुक्ल का 'मूरदास' नामक ग्रंथ प्रकाशित हुआ है और उनकी 'रस-मीमांसा' प्रकाशित होनेवाली है। अतः अगले संस्करण में ही पुस्तक के विशेषरूप से प्रवर्धित करने का निश्चय किया गया।

अध्ययन की सुविधा के लिए इस संस्करण में परिच्छेदों के अंतर्गत उपशीर्षक लगा दिए गए हैं।

धरतू पूर्णिमा,

स० २००४ वि०

नागरीप्रचारिणी सभा, काशी

शिष्यनाथ

सूची

उपक्रम	...	१
आलोचना	...	३१
✓ रस-सिद्धांत	...	१८०
इतिहास	...	२२२
निबंध	...	२३४
भाषाओं की मीमांसा	...	२६७
अनुवाद	...	२७२
/ गद्य-शैली	...	२८२
काव्य	...	३०१
उपसंहार	...	३१८
अनुक्रमणिका		

लेखक के अन्य ग्रंथ

१. हिंदी-कारकों का विकास ।
२. अनुशीलन ।
३. आधुनिक साहित्य की आर्थिक भूमिका ।
४. हिंदी नाटकों का विकास ।
५. भारतेंदु की कविता (श्री वचनसिंह के साथ) ।
६. अनुशीलन ।
७. सीमांतिका ।



आचार्य रामचन्द्र शुक्ल

जन्म स० १८४१]

[निरन स० १८८७

आचार्य रामचंद्र शुक्ल

आचार्य रामचंद्र शुक्ल

उपक्रम

(१)

आधुनिक हिंदी-साहित्य के गद्य-युग का वास्तविक आरंभ भारतेंदु बाबू हरिश्चंद्र ने किया। गद्य के विकास का आभास यत्र-तत्र उनके जीवन-काल में ही मिलने लगा था। पर हिंदी-गद्य का विकास के पथ पर सम्यक् रूप से आने का समय 'सरस्वती' के प्रकाशन का आरंभ तथा अल्प काल पश्चात् ही इसके संपादन के लिए पं० महावीरप्रसाद द्विवेदी का हिंदी-साहित्य में आगमन है। 'सरस्वती' के प्रकाशन के कुछ आगे-पीछे कतिपय गद्य-निर्माताओं का भी विकास आरंभ हुआ, जिन्होंने आगे चलकर अपने प्रतिभा-प्रकाश से सारे हिंदी साहित्य को आच्छादित कर दिया। इन निर्माताओं के नाम हैं— श्री प्रेमचंद्र, श्री प्रसाद, श्री महावीरप्रसाद द्विवेदी और श्री रामचंद्र शुक्ल। श्री प्रेमचंद्र और श्री प्रसाद का क्षेत्र विशुद्ध काव्यिकी प्रतिभा (क्रीएटिव जीनियस) का था। इनका क्षेत्र गद्य का होते हुए भी द्विवेदी जी और शुक्ल जी से भिन्न था। द्विवेदी जी तथा शुक्ल जी का विषय-क्षेत्र प्रधानतः एक (आलोचना और निबंध का) था, पर परिस्थिति की भिन्नता के कारण दोनों का विकास भिन्न-भिन्न रूपों में हुआ। द्विवेदी जी को 'सरस्वती' के संपादक के नाते अनेक सामयिक विषयों और प्रसंगों पर निरंतर लिखते रहना पड़ता था, इसलिए उनका कार्य प्रचारात्मक अधिक रहा। उनकी दृष्टि बहुमुखी हो गई। उन्हें प्रायः साधारण वा मध्यम कोटि के पाठकों की मूल पूरी करनी पड़ती थी और प्रभूत भाषा में पूरी करनी पड़ती थी। भाषा-संस्कार से लेकर नाना सामयिक और समयोपयोगी विषयों पर लेखनी चलाना और संपादक के समस्त कर्तव्यों का पालन करना उनके जिम्मे पड़ा। उनके यहाँ अधिक भौड़ थी। पर शुक्ल जी की परिस्थिति उससे उलटी थी। यहाँ एकांत था, भीड़-भाड़ नहीं थी; इस कारण इन्हें

मर्दाने के पदचिह्न इन्होंने 'पाटशाही' छोड़ दी। गणित को छोड़कर सभी विषयों में शुक्ल जी के अतिरिक्त क्या में कहीं कोई प्रथम नहीं आता था। जल में वे 'प्रीत्यंगि' (वक्रान्त) पदों प्रयोग गण। तब स्कूल फाइनल अथवा एन० ए० पास करने के पदचात् जो क्राउन पढ़ते थे उन्हें 'प्रीत्यंगि' की उपाधि मिलती थी और जो प्रोजेक्ट होकर इसे पढ़ते थे उन्हें एल एल० बी० की उपाधि। पर इसमें इन्हें मर्यादा न प्राप्त हो सकी।

(३)

शुक्ल जी को शिक्षा-काल में अर्ध-सकट का काफी सामना करना पड़ा। कहा जाता है कि रिमाता से इनकी नहीं बननी थी जिसके कारण इन्होंने रिमाती इन्फे मिले रहते थे और वे इनकी आर्थिक सहायता नहीं करते थे। परन्तु शुक्ल जी को अपने अध्ययन के लक्ष्य पर ही शिष्टा प्राप्त करनी पड़ी। द्रव्योपार्जन के लिए वे 'मानन्दकाव्यिनी' में अतिरिक्त समय में काम करने लगे। स्कूल के प्रध्याप्यायक ओपुन के० एन० वरमा इनके प्रति बहुत ही कृपाठ थे और इन्हें द्यूगल दिया देने लगे। इस प्रकार शुक्ल जी ने शिक्षा प्राप्त की।

शुक्ल जी ने अर्ध सकट के साथ ही इनकी कर्मठता और इनका अध्ययन देन इनके पिता इनमें बहुत प्रभावित हुए और एक दिन इन्हें पन्द्रह वर्ष की उमिर में (उन्होंने मुक्त ३००) इन्हे दिया। जब पिता से मेरा माय हो गया और मायमी स्वच्छान्ता दूर हो गई।

(४)

शिक्षा समाप्त कर लेने पर शुक्ल जी ने सरकारी नौकरी में और शीघ्र ही उसे छोड़ी थी। इसका उल्लेख हुआ है कि शुक्ल जी के पिता मिर्जापुर में सक्षर कानूनगो थे। वे आत्मयक्तानुसार नकशा शुक्ल जी ने ही बनाते थे। यह बहुत ही प्रसिद्ध बात है कि शुक्ल जी की हस्तलिपि अत्यन्त सुन्दर थी। जब वे स्वच्छर लिख देते तो इनके अक्षर छापे के अक्षरों से कम सुन्दर नहीं बनते थे। उस समय मिर्जापुर के कलकत्त विद्वान् साहब थे। उन्होंने एक दिन शुक्ल जी द्वारा बनाए गए नकशा को देखा और उनमें अत्यन्त प्रभावित

होकर इनके पिता से पूछा कि ये नक़्शे किसके बनाए हैं। उन्होंने कहा कि मेरे लड़के के। यह ज्ञान विंदम साहब ने तुरंत शुक्ल जी की नामजदगी नायब तहसीलदारी के लिए कर दी। यहाँ यह भी कह दिया जाय कि कुछ दिनों के बाद नायब तहसीलदारी के लिए जो परीक्षा हुई उसमें शुक्ल जी घोड़सवारी तक में अच्छी तरह उत्तीर्ण हुए। अस्तु। विंदम साहब शुक्ल जी पर कृपाछे थे ही, अतः नामजदगी के साथ ही इन्हें एक जैंगरेजी आफिस में २०) मासिक पर किलशाल नियुक्त कर दिया। मगर शुक्ल जी के आत्मसंमान ने इन्हे अधिक दिनों तक यहाँ टिकने न दिया। एक बार कार्यालय के प्रधान लेखक ने इनसे रविवार को भी आने के लिए कहा। इस पर इन्होंने त्यागपत्र दे दिया। सरण यह रखना है कि यह वह समय था जब सरकार के अधिकारी किसी व्यक्ति के हृदय में आत्मसंमान को जगने नहीं देना चाहते थे। विंदम साहब भी इसी वर्ग के थे—यद्यपि त्यागपत्र देने पर उन्होंने शुक्ल जी को बहुत ऊँचा-नीचा समझाया था और त्यागपत्र लौटा लेने को कहा था। परन्तु शुक्ल जी पर इसका कुछ भी प्रभाव न पड़ा।

शुक्ल जी के लिए आत्मसंमान जीवन का अमूल्य रत्न था, जिसे खो देना वे मनुष्यत्व से भ्रष्ट होना मानते थे। इसे त्यागकर अधिकारियों के संकेत पर विभिन्न प्रकार का नाटक करना वे नहीं सह सकते थे। ये कहते थे—
“आत्मसंमान की रक्षा करते हुए कौटो पर घसीटा जाना अच्छा पर इसे खोकर फूलों में डुलना अच्छा नहीं।” नौकरी त्यागने के पश्चात् इसकी प्रतिक्रिया के रूप में सं० १९५९ में शुक्ल जी ने ‘इंडियन रिव्यू’ में ‘हाट हैज इंडिया टु डू?’ नामक लेख लिखा।

विंदम साहब ने जब यह लेख पढ़ा तब शुक्ल जी के पिता को बुलाकर कहा—‘देखो सुम्हार लड़का रिभोल्यूशनरी हो रहा है, हाथ से निकल जायगा, किसी तरह रोको।’

विंदम साहब शुक्ल जी के परिवार के बहुत बड़े शुभचिंतक थे। कालांतर में वे शुक्ल जी का बहुत संमान करने लगे और इनके परिवारवालों से इनके विषय में बराबर पूछताछ करते रहते थे।

नौकरी त्याग देने के बाद घर और बाहर सर्वत्र का वातावरण इनके

मिष्ट था। लोग इसे देखे की कोटि में शायद ऊपर नहीं समझते थे। और देखे समझे जाने का कारण यह था कि ये प्रकृति प्रेमयुक्त मनुष्य भ्रमण करते थे। इनके पिता ॥ लोमा ने कहा—‘ये क्या करेंगे, ये तो बन्दू हो गए, दिन रात घूमा चले हैं।’ ऐसी दशा ॥ इनके पिता भी इनसे मिल रहे। शुक्ल का का अरु बहुत भी उदा, जिसने कारण इन्होंने १९६५ में मिजापुर के मिशन स्कूल ॥ २०) मासिक वेतन पर डाइर सम्बन्धी कर ली। बाद में वेतन २५) और फिर २५) भी हुआ। इस काम की शुक्ल जी न बहुत प्रसन्न, वे प्रणय किया था और इसमें इनका मन भी खूब लगा था।

(५)

शुक्ल जी के साहित्य निमाण की दो पत्रिका भूमियाँ रही हैं, एक मिजापुर का और दूसरा काशी की। मिजापुर मछी इनके साहित्य निमाण का आरम्भ समझना चाहिए, काशी में आकर उसमें विकास, प्रगति और पूर्णता आई। क्योंकि शुक्ल जी इसका प्रारम्भ काशी में ही रखा करते थे तथापि उस मिजापुर के प्रति इनका विशेष प्रेम था, जो इनके साहित्यिक जीवन का आरम्भिक चरण बनित हुआ था। एक बार इन्होंने कहा था—“लोमा ने मुझे उनारसी समझा दिया है, यह मेरे साथ अघात है। मैं मिजापुर का हूँ। और मिजापुर मुझे अवतार प्रिय है। मैं इसे बँसे भूत करता हूँ।”

शुक्ल जी के जीवन काल पर दृष्टिगत करने से सिद्ध होता है कि इनके साहित्यिक होने का हेतु इनके जीवन के उत्पन्न काल से ही उत्पन्न था। यदि कोई इस अतिशयोक्ति का सीमा तन न ले जाय तो कहा जा सकता है कि इनका माता से इहे जो रक्त मिले वह मनुष्य साहित्यिक परंपरा का रूप था, क्योंकि हमने देखा है कि कुछ जी की मनुष्य उसी उदा की भी जिसमें हिंदा के ही संप्रदेश कवि ननु, जिसके भी संप्रदेश पत्रिका में गिन चानराले गोस्वामी तुलसीदास का जन्म हुआ था। गोस्वामी तुलसीदास के प्रति शुक्ल जी का सितनी भक्ति थी, यह किसी पर अग्रह ननु है। एक प्रकार से शुक्ल जी का सारा साहित्यिक जीवन गोस्वामी जी के काव्य के आधार पर ही निर्मित समझना चाहिए। यह तो हुई माता के संप्रदेश से आए साहित्यिक जीवन की रंग। शुक्ल जी के

पिता भी बड़े काव्य-प्रेमी जीव थे। 'प्रेमघन की छायास्मृति' में शुक्ल जी ने लिखा है—'मेरे पिता जी फारसी के अच्छे ज्ञाता और पुरानी हिंदी-कविता के बड़े प्रेमी थे। फारसी कवियों की उक्तियों को हिन्दी-कवियों की उक्तियों के साथ मिलाने में उन्हें बड़ा आनंद आता था। वे रात को प्रायः 'रामचरित मानस' और 'रामचंद्रिका' घर के सब लोगों को एकत्र करके, बड़े चित्ताकर्षक ढंग से पढ़ा करते थे। आधुनिक हिंदी-साहित्य में भारतेन्दु जी के नाटक उन्हें बहुत प्रिय थे। उन्हें भी वे कभी-कभी सुनाया करते थे।" शुक्ल जी के पिता के काव्य प्रेम में किसी प्रकार का संदेह नहीं किया जा सकता। वे हिन्दी-कविता के प्रेमी थे, इसमें भी संदेह नहीं। परन्तु यह प्रेम दूसरे ढंग का था, इसका कुछ कारण तो धार्मिकता थी और कुछ कारण फारसी-कविता से हिंदी-कविता की तुलना की इच्छा। उद्धरण में शुक्ल जी ने इसका उल्लेख किया भी है। फारसी-साहित्य से शुक्ल जी के पिता का अगाध प्रेम था। उन्होंने वस्ती-निवासी मौलवी ५ कबर अली या अकबर हुसेन से पंद्रह वर्ष तक फारसी पढ़ी थी। उनके अधिकतर मित्र मुसलमान थे। मुसलमानी ढंग की डाढ़ी रखते थे। घर और बाहर सर्वत्र पाजामा पहनते थे। ढीली धोती से उन्हे सख्त नफरत थी। घर में भी उदूँ बोलते थे। उन्हे ब्राह्मणों से कुछ घृणा थी। वे इन्हें 'बम्हन' कहते थे। मुसलमानियत से इतना प्रभावित होते हुए भी भोवनादि में भारतीय ढंग की स्वच्छता के बराबर बरतते थे। मुसलमानियत का इतना कायल व्यक्ति यदि हिंदी को 'गैबालू बोली' समझे तो आश्चर्य नहीं। हम देख चुके हैं कि कैसे शुक्ल जी चुपके से हिंदी पढ़ते थे।

परन्तु इसमें संदेह नहीं कि उनमें साहित्य-प्रेम था, यह प्रेम चाहे किसी भी साहित्य के प्रति क्यों न हो। वर्म-भावना से अथवा हिंदी-साहित्य को फारसी-साहित्य से तुलनाकी दृष्टि से वे सूर के पद, 'रामचरितमानस' 'रामचंद्रिका' 'विहारी-सतसई' 'हम्मीर हठ', भारतेन्दु के सभी नाटक बहुत ठाट से पढ़ते थे।

शुक्ल जी के पिता भी विचित्र व्यक्ति थे। एक ओर तो वे मुसलमानी सभ्यता से प्रभावित थे और दूसरी ओर आर्यसमाजी विचारों से। वे 'सत्यार्थ-प्रकाश', 'अग्नेदादिभाष्यभूमिका', 'साहित्य-दर्पण' (इटाचे से प्रकाशित होनेवाली आर्यसमाजी मासिक पत्रिका) आदि आर्यसमाजी विचारों से संपन्न

मुनिक तथा पत्र-पत्रिकाएँ प्रसार पढ़ते रहते थे। बात यह है कि शुक्ल जी की भाँति हा इनके पिता भी उच्चपद से ही स्वतंत्र विचारों के थे, स्वीर के वकीर थे। इसी कारण जब जिस बात को उचित समझते थे तब उसे अव्याजित करते थे। यही कारण है कि कालांतर में शुक्ल जी के प्रभाव से वे सनातनी विचार धारा में मग्न नहीं बल्कि रामायण और शर्मा रचित 'सुन्दरलालन्द चरितावली' सुनाया करते थे। इसे मुनिकर वे कहते—“मुझे भी कुछ ऐसा ही लग रहा है।” इस प्रकार उनके विचारों में परिवर्तन हुआ। और अब उन्होंने मुसलमानों की भाँति को मोच फट के रूप में रखा, पानामे से पतझड़ की ओर आए। स्मरण यह रहता है कि तब अँगरेजियों का प्रभाव भी कम नहीं था। जो भी हो, इस विवरण से शुक्ल जी के चरित्र का एक अंश उनके चारों ओर छाई हुई साहित्यिक तथा धार्मिक परिस्थितियों का ताँ परीक्षा प्राप्त होता ही है, साथ ही यह भी शत होता है कि तुलसी का 'रामचरितमानस' से उनका 'परिचय' आरम्भ से ही था, आगे चलकर तुलसी पर उनका कितना 'प्रेम' हुआ, यह विदित ही है। पर जिन केशव से इनका 'परिचय' बाल्य काल से ही था, उन केशव के प्रति इनका 'प्रेम' भविष्य में कभी नहीं दिखाई पड़ा। ऊपर उद्धृत गद्य गद्य से एक बात का शत और होता है, यह यह कि हिन्दी साहित्य के आधुनिक युग के प्रथम नेता भारतेन्दुहरिश्चन्द्र से भी इनका परिचय बाल्य जीवन से ही था। इसी लेख में आगे उन्होंने लिखा है—“जब उनकी (पिता जी की) बदली हमीरपुर जिले की राठ तहसील में मिरजापुर हुई तब मेरी अवस्था आठ वर्ष की थी। उसके पहले हाँ मे भारतदु के समय में एक अपूर्व मधुर भावना मेरे मन में जागी रहती थी। सत्यहरिश्चन्द्र नाटक के नायक राजा हरिश्चन्द्र और पति हरिश्चन्द्र में मेरी बाल बुद्धि कोई भेद नष्ट कर पाती थी। 'हरिश्चन्द्र' शब्द में दोनों का एक मिली जुली भावना एक अपूर्व माधुर्य का संचार मेरे मन में उत्पन्न होती थी।” इस उद्धरण में भारतदु के प्रति शुक्ल जी की बाल्य कालिक भावना तथा धारणा का परिचय मिलता है। आगे चलकर शुक्ल जी ने भारतदु पर कई लेख तथा पत्रिकाएँ लिखीं। वस्तुतः इन भावनाओं को लेकर ही इनका परिचय 'प्रेमघन' जा से हुआ, जिनसे यह आरम्भ में प्रभूत साहित्यिक प्रेरणा मिली और प्रत्यक्ष

वा परोक्ष रूप से वे उनसे प्रभावित भी हुए। इसी लेख में इन्होंने आगे चलकर लिखा है—“मिरजापुर आने पर कुछ दिनों में सुनाई पढ़ने लगा कि भारतेन्दु हरिश्चन्द्र के एक मित्र यहां रहते हैं, जो हिन्दी के एक प्रसिद्ध कवि हैं और जिनका नाम है **ठपाध्याय बदरीनारायण चौधरी**। भारतेन्दु-मंडल की किसी सजीव स्मृति के प्रति मेरी कितनी उत्कंठा रही होगी, यह अनुमान करने की बात है।” कहने की आवश्यकता नहीं कि यह ‘सजीव स्मृति’ प्रेमचन जी ही थे। अपनी बाल-मित्र-मंडली के साथ वे ‘प्रेमचन’ की ‘पहली झांकी’ भी ले आए थे। इस प्रकार हम देखते हैं कि शुक्ल जी का बाल्य-काल साहित्यिक विभूतियों के श्रवण, स्मरण तथा दर्शन से प्रभावित हुआ।

किशोरावस्था में पं० **केदारनाथ पाठक** से परिचय होना भी शुक्ल जी के साहित्यिक जीवन में विशेष महत्व रखता है। इनके साहित्यिक जीवन का अग्रसर और प्रौढ़ करने में अवश्य ही उन्होंने सहारे का काम किया। इन्हे नागरीप्रचारिणी सभा में लाने में भी उन्हीं का प्रबल हाथ था। पं० **केदारनाथ पाठक** ने मिरजापुर में ‘मेयोमेमोरियल लाइब्रेरी’ खोली थी, जहाँ नित्य सायंकाल श्री **काशीप्रसाद जायसवाल** श्री **प्रयागदास** और शुक्ल जी पढ़ने आया करते थे। यह तब की बात है जब शुक्ल जी नवीं कक्षा में पढ़ते थे। इस लाइब्रेरी की शुक्ल जी ने जितनी पुस्तकें पढ़ी, उन सबपर इनके नोट लिखे हुए हैं। वे बाल्य-काल से ही अध्ययनशील थे और नवीन नवीन विषयों का अध्ययन करते थे। इनके छोटे भाई श्री **हरिश्चन्द्र शुक्ल** का कथन है कि जब वे दसवी कक्षा में थे तब मैंने इन्हें **हर्वर्ट स्पेंसर** की ‘**साइकोलाजी**’ नामक पुस्तक पढ़ते देखा था। शुक्ल जी को यहाँ से अँग्रेजी और हिन्दी दोनों भाषाओं की पुस्तकें पढ़ने को मिलती थीं। शुक्ल जी के लिए हिन्दी-पुस्तकें एकत्र करने में पाठक जी को विशेष प्रयत्न करना पड़ता था, क्योंकि वे चाहते थे कि वे हिन्दी की पुस्तकों का अवलोकन करें। हिन्दी की ओर शुक्ल जी की प्रवृत्ति तो थी ही। इस प्रकार पं० **केदारनाथ पाठक** शुक्ल जी में अध्ययन की प्रवृत्ति जगाने और इनकी ज्ञान-वृद्धि करने में सहायक हुए। वे शुक्ल जी के घर पर इन्हें पुस्तकें पढ़ने को दे आया करते थे। घर पर पाठक जी को देख शुक्ल जी के पिता कहते—“ले आया हिन्दी” “आ गया कमवस्त।” शुक्ल जी में अध्ययन का

घुसने जाग्य से ही था और अतः तक बना रहा। मिट्टे का एक राम और रामों का रोग हो गया था। रोग की जगह भी वह व्यग्न नहीं हूट पता था। देखा गया है कि ये गमो जने ये और पढ़ने जाते थे।

रामचंद्र पंद्रह मोल्य पर की जगह म एक जी को चेरी साहित्यिक मित्र मंडल मित्र गढ़ निमम निम्नतर साहित्यिकता हुआ करती था। अब गुप्त का आने का हिंदी का एक लेखक समझने लगे। 'प्रेमरत्न की छाया स्मृति' नामक एक म आने पर स्थान पर लिखा है—“१६ पर की जगह तक पहुँचने-पहुँचने का समय तक दिना प्रेषितों कि एक राती मंडली गुप्त मित्र गढ़। निमम धीशुत काशीप्रसाद जी जायसवाल, बा० मरयालदास जी हालना प० उदरीनाथ मोह, प० छमाशकर द्विवेदी मुक्त थे। हिन्दी के नए पुराने लेखकों की चर्चा पराम इस मंडली म रदा करती थी। मैं भी अब जगह की एक लयक मानने लगा था। इस लेखक की बातचात मात्र लिखने पढ़ने की हिन्दी में हुआ करती थी, जिसमें 'निम्नदेव' इत्यादि नाम आता करते थे।' अब इनका 'मृत' पर हिन्दी का 'जीर' जगह मानने लगा था। पर तब इनने पिता जी ने अपने मुहल्ले के एक मय जन सादर से इनका परिचय देते हुए कहा—“इह हिन्दी का उदा गौक है।” चट जगह मिला—‘अपनी बताने का जरूरत नहीं। मैं तो इनका मृत देखने ही इस रात में जाँक हो गया’—(‘प्रेमरत्न की छाया स्मृति’) वह द्रष्टा मुक्तमान था।

साहित्य निमाण की जोर गुप्त जी की प्रवृत्ति बाल्यन से ही थी। कहा जाता है कि अपने साहित्यिक जीवन के प्रारम्भिक काम गुप्त जी भी राम-गरीब चौरे में जग्यजन बहुत प्रभावित हुए। वे राई पट्टी में गुप्त जी के घर में ही रहते थे। वे जगत गौर वण के थे और अमीर बाने थे। मयगत मोग जानने की प्रेरणा परोक्ष गुप्तजी को उहीं से मिला। परन्तु वे मोग के मुगद कर्मा नहीं हुए। आ समयगौर चौरे जैंगेजी भाग के प्रकाश पटिन तथा जैंगेजी से हिंदी और हिंदी में जैंगेजी में अनुवाद करने म परम प्ररीण थे। बाद हिंदी मोलता जाना और वे जैंगेजी में मुक्त अनुवाद करत जाते। जैंगेजी से हिन्दी में अनुवाद की भी ऐसी ही गति थी। मौखिक रचना

के क्षेत्र में भी उनकी गति बहुत ही तीव्र थी। बैठते तो बराबर लिखते ही जाते। चौबे जी की इस लेखन-शक्ति से अपने साहित्यिक जीवन के आरंभ में शुक्ल जी परोधतः अवश्य प्रभावित हुए। कहा जाता है कि क्रुक्स साह्य का 'कास्टल् ऐंड ट्राइव्स' नामक समस्त ग्रंथ चौबे जी का ही लिखा है। स्वर्गीय श्री गौरीशंकर हीराचंद ओझा के टाड राजस्थान में भी उन्होंने काम किया है। श्री चंद्रचट्टी पांडे को चौबे जी की हिंदी की कुछ कविताएँ भी प्राप्त हुई हैं। इनके कुछ अनुसंधानात्मक निबंध भी पुरानी पत्रिकाओं में मिलते हैं। अपने सहायकों के उपहास में तथा अन्य छोटी-मोटी इधर-उधर की बातों पर ये दो-चार पंक्तियाँ जोड़ लिया करते थे। सुनकर आश्चर्य होता है कि इन्होंने तेरह वर्ष की अवस्था में ही 'हास्य-विनोद' नामक एक नाट्य लिखा था, जिसे किसी महाशय ने हँसते-हँसते फाड़ डाला। इससे ज्ञात होता है कि इनमें हास्य-विनोद की प्रवृत्ति आरंभ से ही थी। 'पृथ्वीराज' नाम का एक और नाटक इन्होंने लिखना आरंभ किया था, जो दो ही अंक तक लिखा जा सका, पूरा नहीं हुआ। इनकी सर्वप्रथम प्रकाशित कविता 'मनोहर छटा' है, जो सोलह वर्ष की अवस्था में लिखी गई थी और 'सरस्वती' में प्रकाशित हुई थी। 'प्राचीन भारतवासियों का पदिराव', 'साहित्य' आदि लेख इसी मिर्जापुर के निवास-काल में लिखे गए थे। हिंदी की सर्वप्रथम कहानियों में गिनी जानेवाली कहानी 'ग्यारह वर्ष का समय' इसी समय लिखी गई थी। जोसेफ एड्रीसन के 'एसेज़ ऑन इमैजिनेशन' का अनुवाद 'कल्पना का आनंद' नाम से तथा मेगास्थनीज़ की 'टा इंडिका' का 'मेगास्थनीज़ का भारतवर्षीय वर्णन' नाम से अनुवाद इसी समय की रचनाएँ हैं। पता चला है कि 'कल्पना का आनंद' उस समय अनूदित हुआ जिस समय शुक्ल जी नवीं कक्षा में थे। यह अनुवाद अर्थ-संकट के कारण हुआ था।

शुक्ल जी की इन दो-चार रचनाओं का नामोल्लेख करने का हमारा सात्त्विक यह है कि इनमें साहित्य के निर्माण की प्रवृत्ति बाल्य-काल से ही थी। इसके अतिरिक्त हमारा उद्देश्य यह दिखाना भी है कि इनके आरंभिक तथा प्रथम कार्य-क्षेत्र मिर्जापुर में ही इनकी सभी प्रकार की रचना-प्रवृत्तियों के दर्शन मिलते हैं, जिनमें आगे चलकर काशी के निवास-काल में विकास और प्रौढ़ता

जाई। कविता, निरुप, कहानी, अनुवाद आदि सभी प्रकार की रचनाएँ हमें इस मिनापुर की भूमि में लिखी गई मिलती हैं।

लेख के इस गूढ़ से विदित हो गया होगा कि शुक्ल जी में साहित्यिक बनने की प्रवृत्ति बाल्य काल में ही थी और इस प्रवृत्ति को पनपने के लिए अनुकूल परिस्थिति भी मिली और इस परिस्थिति में उसका विकास आरम्भ हुआ। अतः तब शुक्ल जी मिनापुर में ही थे।

(६)

सु० १९६६ ६७ के लगभग शुक्ल जी 'हिंदी शब्द-सागर' का काम करने के लिए काशी आए। शुक्ल जी के साहित्यिक जीवन में काशी का आगमन भी एक प्रधान घटना है। अब ये साहित्य और साहित्यिकों के प्रधान पीठ में आ गए थे, जहाँ इन्हें साहित्यिक कार्य करने के लिए अनेक प्रकार की सुविधाएँ तथा मौलाना मिलने लगे।

इसमें सन्देह नहीं कि शुक्ल जी में प्रतिभा थी और उसका प्रकटन कभी न कभी अवसर होता, पर इस प्रतिभा के विकास के लिए धैर्य देने का भ्रम काशी नागरिकप्रचारणी सभा को है, क्योंकि शुक्ल जी अपने सर्वश्रेष्ठ तथा सारप्रधान रूप में—आगेचक के रूप में—'सभा' के फर्मायशी कामोंसे द्वारा ही दिखाई पड़े। 'सभा' की 'तुलसी-प्रथावली', 'आयसी प्रथावली' तथा 'इतिहास' में ही इन्हें हिंदी की सर्वश्रेष्ठ आलोचना बनाया।

इनके अतिरिक्त आलोचना सभी और कार्य भी इसी काशी के कार्य-काल में हुए। मनाभावों पर इनके साम्बोध तथा साहित्यिक लेख भी इसी समय के बीच सामने आए। 'सुद्धचरित' तथा 'हृदय का मधुर भार' आदि काव्य भी इसी कार्य-काल की रचनाएँ हैं। शुक्ल जी के प्रौढ़ अनुवाद भी इसी समय हुए।

इस प्रकार ज्ञात होता है कि शुक्ल जी की प्रतिभा में पूर्ण विकास तथा प्रौढ़ता काशी आगमन ने पश्चात् जाई। शुक्ल जी इसा वाणी की पवित्र भूमि

* एक बार शुक्ल जी ने बानर्चन के मिलसिले में 'तुलसी प्रथावली', 'आयसी प्रथावली', 'इतिहास' आदि को 'सभा' का 'फर्मायशी काम' तथा निबन्धों को अपनी रचि का स्वतंत्र काम बतलाया था।

में 'शुक्ल जी' बने। शुक्ल जी की इतनी बड़ी साहित्यिक प्रतिभा (लिटरेरी जीनियस) का समुचित आदर भी हिंदी-साहित्य ने किया, ये साहित्यिक पद तथा पुरस्कार से संमानित भी किए गए।

कुछ काल तक शुक्ल जी के हाथों में 'काशी नागरीप्रचारणी पत्रिका' का संपादन भी रहा, जब वह मासिक रूप में निकलती थी। इस समय 'पत्रिका' में शुक्ल जी के बहुत से लेख बिना नाम दिए ही निकले हैं। 'पत्रिका' को देखने से विदित होता है कि उसके लिए सामग्री प्रस्तुत करने में इन्हें विशेष परिश्रम करना पड़ता रहा होगा। हम देख चुके हैं कि 'भारन्द-कादंबिनी' के संपादन में भी शुक्ल जी का हाथ रहता था। तो, शुक्ल जी संपादक के रूप में भी साहित्य के समुल्ल आते हैं !

कोश का कार्य समाप्त होने के पश्चात् शुक्ल जी की नियुक्ति हिंदू विश्वविद्यालय के हिंदी-विभाग में अध्यापक के पद पर हुई। यहाँ इसका स्मरण रखना आवश्यक है कि भारतीय विश्वविद्यालयों में हिंदी-साहित्य की शिक्षा के प्रतिपादकों में शुक्ल जी प्रमुख व्यक्ति थे। हिंदी में उच्च शिक्षा के लिए प्रतिभित साहित्यिक व्यवस्था की आवश्यकता थी। शुक्ल जी ने उसकी पूर्ति की। हिंदी-निबंध और आलोचना के क्षेत्र में अपनी श्रेष्ठ कोटि की रचनाओं द्वारा इन्होंने भारतीय विश्वविद्यालयों की हिंदी-साहित्य की शिक्षा को अवलंब दे उसका स्तर उच्च बनाया। हिंदी-साहित्य में इनकी गहरी पैठ, सुलझी बुद्धि और विचारों को बोधगम्य बनाने की सरल प्रणाली ने हिंदी-साहित्य की उच्च शिक्षा-व्यवस्था को दृढ़ता प्रदान की। विश्वविद्यालयों में जब हिंदी-साहित्य भी एक वैकल्पिक विषय हुआ तब इससे खिंचे रहनेवालों ने सोचा कि हिंदी में क्या है जो इसकी पढ़ाई की जायगी, ऐसे लोगों की वह भी धारणा थी कि हिंदी जैसे छुद्र (!) विषय में प्रश्न-निर्धारण आदि कैसे होगा ! कहना न होगा कि ऐसे लोगों की उक्त धारणाओं का मूलेच्छेद करने में शुक्ल जी प्रमुख थे। इन्होंने हिंदी-साहित्य में भी वैसे ही श्रेष्ठ कोटि के प्रश्नों की निर्धारणा को जैसे श्रेष्ठ कोटि के प्रश्न अन्य विषयों में निर्धारित किए जाते थे। एक समय ऐसा था जब विश्वविद्यालयों के अध्यापक इसके विषय में शुक्ल जी से पूछताछ करते

ये। शुक्ल जी भी समुचित परामर्श देने, जिन्होंने हिंदी साहित्य को सिगाड़ी व्याख्या उत्तमोत्तर प्रियमित हुए।

शुक्ल दशमसुंदरदास के हिदायतनाम के अन्वय के पद से अत्रासा प्रत्य करने पर ये स० १९१० म हिंदी विभाग के अन्वय बनाए गए और जीवन पर्यंत दसा पद पर अर्पित रहे।

शुक्ल जी को दशम का गेग था, जो पाठ में कट दिया जाता था। एक बार इन्होंने कहा था—“यह पाठ में ही तब तक रहना है, गमी और बगल में तो मैं दो गेग तब तक बगल में खाना करता हूँ।” स० १९१७ का जे. पी. बी. का था और वे लोगों से कहने भी लगे थे कि “यह साल तो मैं काट ल गया।” पर पाठ ने आज भी उन में घोंवा दे ही दिया। मार सुदी ६, गुरुवार स० १९१७ की रात को (९-१२ के मध्य) दशम के दार के बीच सहसा हृदय की गति बद हो जाने से इनका स्वयंवास हो गया। यह मृत्यु, जिसके पेट की ज्वाल, हिंदी के प्रेमचंद और प्रसाद को कर्तव्य करने भी नात न हुआ थी इस ‘गम’ को भी निगल कर गई, जो अपनी अयोध्या (हिंदी) भरी नीति बनाकर प्रत्यक्ष की सामना करते थे।

(७)

शुक्ल जी के जीवन तथा साहित्य में प्रकृति का बड़ा घनिष्ठ सम्बन्ध रहा है। ये प्रकृति के अनन्त प्रेमा थे। प्रकृति को लेकर इन्होंने कुछ नैसर्ग सिद्धांत भी स्वीकार किए हैं। जिस प्रकृति को ये मान में इतना मंत्र देने थे, जिससे इनका इतना प्रेम था, उसके साथ इनका परिचय भी बाल्य काल से ही था और जीवन-पर्यंत ये उसी प्रेममयी दृष्टि से उसके दर्शन के लिए लालायित रहे।

मिनापुर की जिस ‘रम्य वन्य’ में शुक्ल जी रहते थे उर्ध्व ॥ प० विध्वंशकारी प्रसाद नामक एक सज्जन संस्कृत के अच्छे पंडित तथा प्रकृति के अनन्त उपासक रहा करते थे। उनके यहां संस्कृत के विद्यार्थी पढ़ने आया करते थे। वे इन विद्यार्थियों को रोज़ प्रायः विद्याचक्र की ओर निकल जाने और वहाँ प्रकृति के रम्य दृश्यों को देखकर कालिदास, भगवति आदि के प्रकृति गणन-सूत्रों रचना को प्रेरणा करते थे। शुक्ल जी भी उनके साथ प्रायः पर्वत की ओर निकल जाते और उन्हीं लेशों के साथ सानंद विचरण करते। यह तर की बात

है जब शुक्ल जी बालक थे। यहीं से इनके प्रकृति-प्रेम का आरम्भ होता है, और जैसा ऊपर कहा जा चुका है, वह प्रेम अंत तक बना रहा। मिर्जापुर के प्राकृतिक दृश्यों से तो इन्हें अत्यंत प्रेम था। मृत्यु के कुछ ही दिन पूर्व मिर्जापुर के कावे-सम्मेलन में इन्होंने कहा था—“मैं मिर्जापुर की एक-एक शाड़ी, एक-एक टीले से परिचित हूँ। उसके टीलों पर चढ़ा हूँ। बचपन मेरा इन्हीं शाड़ियों की छाया में पला है। मैं इसे कैसे भूल सकता हूँ। लोगों की अंतिम कामना रहती है कि वे काशी में मोक्ष-लभ करें, किंतु मेरी अंतिम कामना यही है कि अंतिम समय मेरे सामने मिर्जापुर का वही प्रकृति का दिव्य खंड हो जो मेरे मन में, भीतर बाहर, बसा हुआ है।” इससे शुक्ल जी के प्रकृति-प्रेम और साथ ही इनकी तत्संयधी भावुकता का परिचय मिल जाता है।

इसका निर्देश किया जा चुका है कि शुक्ल जी की प्रकृति-क्षेत्र में भ्रमणशील प्रवृत्ति के कारण इनके पिता अप्रसन्न रहा करते थे। जब वे मिर्जापुर में रहते थे तब अपराह्न में अपने समवयस्क मित्रों के साथ प्रकृतिदर्शन के हेतु निकल जाते थे। कभी-कभी तो तीन-तीन बजे रात तक घूमा ही करते थे। रैर-सपाटे को जाते, तो थोड़ा भोग का सामान भी लेते जाते। शुक्ल जी के मित्रों में एक श्री रामेश्वरनाथ शुक्ल थे। वे आर० एस० एस० में नौकर थे। वे भी अजीब खुमकाड़ थे। मिर्जापुर शहर से दो-दो तीन-तीन बजे रात को ही घूमने चलने के लिए शुक्ल जी को लिबाने रमई पट्टी आ जाया करते थे। वे बहुत ही हाजिर जबाब थे और जरा बहुरूपिया ढंग से रहा करते थे—कभी कुछ पहनते थे, कभी कुछ। उन्होंने ‘इङ्ग्लिस्तान का इतिहास’ लिखा है। वे हिंदी की कविता अच्छी करते थे और सुकंठ होने के कारण बहुत अच्छे ढंग से सुनाते भी थे। शुक्ल जी का और उनका साथ जीवन भर बना रहा। वे अभी स्वर्गगत हुए हैं।

शुक्ल जी के अनुज श्री हरिश्चन्द्र शुक्ल ने लिखा है—“वसंत और वर्षा ऋतुओं में वे सुरभिंत द्रुमलतान्वित वनस्थलियों में विहार करते थे और शरत् आदि अन्य ऋतुओं में नंदी की कछायों या हरे मरे मैदानों में। प्रत्येक ऋतु में वे प्राकृतिक सौंदर्य का आनंद लिया करते थे। वनस्थलियों में भ्रमण करते करते थक जाने पर वे मंद-मंद बहती और कल-कल बन्द करती हुई

विभी निहारिणी के निनारे जा टटखते । यहाँ अपने चारों ओर प्राकृतिक विभूति की जगह राखि लगी देण उ दे न बन बी मुष रहती जीर न मन की और मायावेश में नृत्य हो भीमे स्वर से दगेक पढ़ने लगते थे । मिर्जापुर के आसपास शायद ही कोई टोला होगा, फिरला ही कोई गिरिशिखर होगा, चिम पर ये न चढ़े हों, शायद ही कोई दरा होगा, मुन्किल से कोई धात्री होगी जिस उन्होंने पार न किया हो ।

यहीं पर जीर बात की ओर निर्देश कर देना अतिप्रसन्न न होगा । यह यह कि शुद्ध जी ने संस्कृत ग्रन्थ का जारम भी यहीं से (प० विष्णुधर्मप्रसाद के सप्तम से) समझना चाहिये, जीर प्रणीत तो ऐसा होता है कि ये प्रकृति का वधार्थ निरूपण करनेवाले संस्कृत काव्यों, यथा, वाल्मीकीय रामायण, 'कुमार-सम्भव', 'मेघदूत' 'उत्तररामचरित' आदि पढ़ने के लिए ही संस्कृत की जीर छुके ।

प्रकृति दर्शन के लिए शुद्ध जी का पथदर्शन अचर्य होता था । 'मेघदूत' में वर्णित प्राकृतिक प्रदेशों की यात्रा तब करने ये निकलें थे । यत्राय यथा जगत् न विभ्याचरन् घूमने जाते थे और नए-नए प्राकृतिक स्थलों के दर्शन की कामना रखते थे । इससे इनने प्रकृति-सन्धी ज्ञान में अभिवृद्धि होनी थी और अथ बात भी कत हाँतो थी । यहाँ एक छोटी सी घटना का उल्लेख करना चाहता हूँ, जो पूरा प० शिवनाथप्रसाद मिश्र से गिरिन हूद है । एक बार शुद्ध जी हिंदी विभाग ने साथ विभाजन का पर्यटन करने गए थे । एक दिन की यात्रा में वे ऐसे स्थल पर पहुँचे जहाँ मेहदी का जंगल लगा था । इसे देखकर शुद्ध जी ने कहा कि कदाचित् मेहदी भारतीय वस्तु है (इनके पहले ये यह समझते थे कि मेहदी भारत में यन्त्रों के साथ भारत से आई) और गुप्तदेव प० केशवप्रसाद मिश्र से पूछा कि मेहदी को संस्कृत में क्या कहते हैं । पंडित जी ने झूठे ही उत्तर दिया—“मेधिसा नग्नजिनी मेने रिता संस्कृत बोध में देया है, बोध का नाम नहीं स्मरण आ रहा है ।” मेहदा के उस जंगल का नाम 'मेधिकाश्री' रखा गया । इस घटना के उल्लेख का अभिप्राय यही है कि ये प्रकृति के वन-वन में घूम-घूमकर अपनी संस्कृति आदि के निरूप में भी बहुत सी बात अवगत किया करते थे ।

शुद्ध जी ने अपने बैंगले के जदाने में ब्रज मंडल की सीमा में स्थित

आगरे से कदंब और करील लाकर लगाया था, जो अब भी विद्यमान हैं ! इनका यह नित्य का नियम था कि अपराह्न में चाय पौन के पश्चात् ये अहाते में लगे फूलों के पौधों के पास जाते और उनमें न जाने किस रहस्य का दर्शन कर उगे से उनसे वार्तालाप करते देखे जाते । जिन शुक्ल जी का प्रेम ब्रज-मंडल के ही कदंब और करील से था और जो फूलों में भी किसी रहस्य का दर्शन करते थे उनकी भावुकता सहज ही बोधगम्य है ।

शुक्ल जी को प्रकृति का ज्ञान भी विलक्षण था । प्रकृति की वस्तुओं के एक-एक अंग से परिचित थे । कभी-कभी फूलों के अंगों को ये वैज्ञानिक की भाँति अलग-अलग करके समझते थे । किसी भी जाति के गुच्छाव को ये पहचान सकते थे । प्रकृति से संबद्ध इनकी दो-एक और बातें हैं, जिनका प्रभाव इनके काव्य-सिद्धांत पर भी पड़ा है । वह यह कि ये प्रकृति के मधुर, कोमल और सुंदर रूपों के ही प्रेमी नहीं थे, प्रत्युत उसके विकट, भयंकर, टूटे-फूटे, उजड़े रूपों में भी रमते थे । इसके अतिरिक्त ये प्रकृति के प्रकृत रूपों में ही सौंदर्य का शुद्धस्वरूप मानते थे, कटे-छेंटे रूपों में नहीं, ये वन के सौंदर्य के प्रेमी थे, उपवनों को चाहते थे, अमीरों के—उन बाग-बगीचों को नहीं, जिनमें पौधों को कतरकर मोर, हाथी, ऊँट या घोड़े बनाए जाते हैं ।

इस प्रकार हमें ज्ञात होता है कि शुक्ल जी में प्रकृति-प्रेम का बीज वास्तव-काल से ही विद्यमान था और वही क्रमशः अंकुरित-पल्लवित होता गया; बात यहाँ तक पहुँची कि उसे लेकर इन्होंने काव्य-सिद्धांत तक स्थिर किए ।

(८)

मथास्थान हमने देखा है कि शुक्ल जी के जीवन-प्रवाह से किन्हीं ऐसे व्यक्तियों का संस्पर्श हुआ जिनसे प्रभावित हो इनकी जीवन-धारा किन्हीं विशिष्ट मार्गों पर बही । तात्पर्य यह कि शुक्ल जी किन्हीं ऐसे व्यक्तियों के संपर्क में आए जिनसे ये प्रभावित हुए । ऐसे व्यक्तियों को इन्होंने भी प्रभावित किया, इसमें संदेह नहीं; प्रभावित तो इन्होंने अपने पिता को किया, इसे हम देख चुके हैं । ऐसे व्यक्तियों में श्री चंद्रनीारायण चौधरी 'प्रेमघन' श्री केंदारनाथ पाठक, श्री रामगोविंद चौबे का उल्लेख किया जा चुका है शुक्ल जी ने 'प्रेमघन की छाया-स्मृति' में अपने मित्रों में श्री उमाशंकर द्वि?

श्री भगवानदास हालना का भी नाम लिया है। श्री उमाशंकर द्विवेदी जिनका मित्र के अन्वयक मिर्जापुर और काशी दोनों स्थानों में थे। वे बहुत ही उल्लेखनीय थे। कालांतर में श्री काशीप्रसाद जायसवाल और शुक्ल जी में कुछ सैद्धांतिक मतभेद हो गया था। यह मतभेद बाद में वैयक्तिक हो गया और अन्वयिक कदुना उत्पन्न हो गई थी। ऐसी अवस्था में द्विवेदी जी ने शुक्ल जी की जान बचाई था। यह घटना स. १९६०-६२ के आस-पास की है। जायसवाल जी तथा शुक्ल जी के गद्द विवाद का उत्प्रेरक आचार्य महावीर-प्रसाद द्विवेदी ने भी 'स्वरस्वती' (भाग ६, अध्याय १९, दिसम्बर १९०५, विविध विषय, पृष्ठ ८७३) में किया है।

जैसा कि शुक्ल जी ने लिखा है श्री भगवानदास हालना इनके आरम्भिक मित्रों में से हैं। शुक्ल जी ने और हालना जी में प्रायः शास्त्र, साहित्य और भाषा की चर्चा होती थी। वे दत्ता मित्र राम भनि की ओर विशेष श्रद्धा थे, अतः बालाल के सिर्जित भ इनमें भाषा के प्रसंग परावर उद्घाटन करते थे।

शुक्ल जी अपने गाँव में एक श्री बलभद्र सिंह से बहुत ही प्रभावित हुए थे। उनका नाम 'हृदय का मयूर भास्व' में भी आया है। वे हिपुटी कलकत्ता में थे। उनके समय, उनके पौरुष, उनकी सहनशीलता, उनकी दानवीरता आदि उद्गुणों की अनेक कथाएँ हैं, जिनका यहाँ उल्लेख करना अतिप्रसंग होगा। इतना ही कह देना जल्द है कि वे शुक्ल जी की दृष्टि में आदर्श धर्मिय थे। शुक्ल जी को इस युग में धर्मिय उन्माद में मिला।

वे पक्के विद्या व्यसनी भी थे। वे पुराण के गहरे पंडित थे। परन्तु उनके विचार कुछ पुराने दग के थे और शुद्ध जी नवीन और मार्चीन दगों पर दृष्टि रखते थे। रमदयट्टी में ऐसे ही लोगो के निरास करने के कारण शुक्ल जी का कहना था कि यहाँ सत युग है। अपने पिता आदि के समय की दायर करते थे और अपने समय की उल्लिख युग।

इसमें शुक्ल जी के एक मित्र श्री रामेश्वरनाथ शुक्ल का उल्लेख किया है। यह भी कहा है कि वे लेखक और कवि भी थे। वे बहुत ही हास्य-जान थे। शुक्ल जी का प्रत्युत्तरार्थ व्यक्ति बहुत शिष्य थे, क्योंकि वे भी अक्सर पत्रों पर कभी इससे चूकते न थे। शुक्ल जी में हास्य, व्यंग्य और

विनोद की जो प्रवृत्ति थी उसका मूल इनका प्रत्युत्पन्नमतिव्व ही है। शुक्ल जी की हाजिरजवाबी के भी अनेक उदाहरण प्रस्तुत किए जा सकते हैं। यहाँ एक का ही उल्लेख किया जा रहा है। 'सरस्वती' के 'भूतपूर्व संपादक कानपुर-निवासी श्री देवीप्रसाद शुक्ल ने एक बार कानपुर की चर्चा करते हुए कहा कि वहाँ धूल, धुआँ और धूर्त के सिवा और कुछ नहीं है। यह सुन शुक्ल जी बोले—'तो मुझे कानपुर आकर सिर्फ धूल, धुआँ और देखना है।'।'

स्वर्गवास के कुछ ही दिनों पूर्व शुक्ल जी अयोध्या गए थे। वहाँ सरयू के किनारे एक यात्रक को इन्होंने 'साहब की टोपी ऊँची रहे! साहब की टोपी ऊँची रहे!' रटते सुना। ये उसके पास गए, उसे कुछ देकर कहा—“यदि तुम चाहते हो कि लियों भी तुम्हें कुछ दिया करें तो पास से जब किसी ली को जाते देखो तब चट बोल उठो—‘मेम साहब की जूती, ऊँची रहे, मेम साहब की जूती ऊँची रहे।’

हमने देखा है कि शुक्ल जी के लिए जीवन में आत्मसंभान बहुमूल्य वस्तु थी। इसी की रक्षा के लिए इन्होंने सरकारी नौकरी छोड़ी थी। अलवर राज्य की नौकरी भी इसी की रक्षा के लिए छोड़ी। उनसे गुलामी नहीं हो सकती थी। अलवर राज्य की नौकरी का प्रसंग यह है। अलवर के महाराज श्री जयसिंह बहुत ही विद्वान् थे। वे बहुत ही प्रौढ़ अंगरेजी लिखते और बोलते थे। वे दर्शन के भी पंडित थे। इंग्लैंड में उन्हें 'फिलोसफर प्रिंस' (दार्शनिक राजा) कहा जाता था। उन्हें अपनी साहित्यिक जिज्ञासा के समाधान तथा अंगरेजी के भाषणों के अच्छे अनुवाद की सुव्यवस्था के लिए हिंदी-भाषा और साहित्य के अच्छे विद्वान् की आवश्यकता थी। अतः उन्होंने अपने राज्य के शिक्षा-विभाग के डायरेक्टर श्री रामभद्र जोषा, एम० ए० से कहा कि हिंदी की साहित्यिक संस्थाओं तथा विश्वविद्यालय से हिंदी के अच्छे विद्वान् लाओ। जोषा जी दो प्रोफेसर्स, दो बकीलें तथा एक पंडित श्रीनारायण चतुर्वेदी को ले गए। प्रोफेसर्सों में से एक शुक्ल-जी भी थे। अलवर महाराज ने इन व्यक्तियों की योग्यता की परीक्षा के लिए दार्शनिक प्रश्न किए। शुक्ल जी ने ही उनके सभी प्रश्नों का संतोषजनक उत्तर दिया। अतः ४००) मासिक पर नियुक्त कर लिए गए।

परन्तु एक मास तक ही ये नहीं टिक सके। रक्तव्रजेना शुक्ल जी यहाँ अधिन दिना तक टिक भी नहीं सकते थे। दरबार में चूड़ीदार पायजामा, स्वेटरपनी, मिर पर साफा और कमर में पट्टी बाँधकर जाना पड़ता था, जहाँ शुक्ल जी को वेदद नाखद था। महाराज के सामने चाहे किसी भी समय इनकी बुलाहट हो सकती थी। किसी भी एक पोन में ये बुला लिए जाते, कहा जाता— महाराज की 'चिनयपत्रिका' का एक पद नहीं लग रहा है, तुम आइए। इसी प्रकार वो पमाणा आता था, बिट्टू पूरी करने में शुक्ल जी असमर्थ थे। इस तरह का नोकरी से ये ऊपर गए। एकबार रायचंद महाराज के साथ बागी आए। यहाँ हम मौखिक से हस्तोक्ता दे दिया और पुनः विश्वविद्यालय में पुनर्न कार्य करने लगे।

अन्तर भूतै समय महामना प० मदनमोहन मालवीय ने शुक्ल जी से कहा था—“नादर अन्तर बिल गूट यू नार यू रिंग गूट अन्तर (न अन्तर हा जाने लायक है और न आप ही अन्तर के लायक हैं) मगर, गैर, जाइए।” मालवीय जी महा चाहते थे कि शुक्ल जी विश्वविद्यालय से जायें। परन्तु अर्थ-संकट के कारण शुक्ल जी मालवीय जी की बात काटकर भी अन्तर गए। यह घटना स० १९०९-८० के आस पास की है।

एक दिन घर में मयोगरा पट्टी घोंती पहने शुक्ल जी पलंग पर बैठे थे। इनकी धर्मपत्नी ने पट्टी घोंती जो लंगर पर बिनोदरस कहा—“तुम अच्छी नोकरी तो करते नहीं, यहाँ ७०। पर चिदगी रिता रहे हो।” यह सुन शुक्ल जी दुस्त गले—

बीसदे लपेटे चने चाबेंगे चौखर पर
चाकरी करेंगे नहीं चौपट चमार की।

(९)

शुक्ल जी के व्यक्तित्व के विषय में दो-चार बात और जान लेना आवश्यक है, जिनकी इनके साहित्य पर ठाव है। शुक्ल जी की प्रमुख शक्ति, जिसके कारण ये साहित्यक्षेत्र में निम्नो रूप में आए, इनकी गुण दोष के समक्ष-राश की नीर-हीर विरोधनी शक्ति थी। इनमें किसी वस्तु के गुण-दोष की परख की बड़ी ही तीव्र प्रज्ञा थी, और इसी शक्ति के कारण ये आलोचना

के क्षेत्र में इतने सफल हुए। यद्यपि शुक्ल जी ने साहित्य के सभी क्षेत्रों को आज-माया—क्या कहानी, क्या कविता, क्या अनुवाद, सभी प्रकार की रचनाएँ प्रस्तुत कीं—पर आलोचना के क्षेत्रमें आकर ये जम गए। और इनके यहां जमाव का कारण यही गुण-दोष के विवेक की शक्ति थी।

गुण-दोष-निरूपण या गौर-धीर-विवेक का सम्बन्ध बुद्धि-पक्ष से है। इससे यह न समझना चाहिए कि इनमें हृदय-पक्ष नहीं था। वह भी था उसके दर्शन कविता और आलोचना तथा निबन्ध में यत्र-तत्र बराबर होते हैं। पर शुक्ल जी का हृदय-पक्ष या उनकी भावुकता भी अनर्गल और निरर्थक नहीं है, वह भी नियंत्रित और सार्थक है।

शुक्ल जी का आलोचक के ही बाने में प्रधान रूप से आने का एक कारण और है, और वह है इनका गम्भीर व्यक्तित्व। इनके गम्भीर व्यक्तित्व की छाप इनकी रचनाओं पर लगी हुई है, प्रधानतः इनके निबन्धों तथा इनकी आलोचनाओं पर। इस गम्भीर्य के साथ ही इनमें एक गुण और था, जो इसका ठीक उलटा है, और जिसकी अच्छी छाप इनके साहित्य पर पड़ी है। यह गुण था इनकी हास्य-व्यंग्य और विनोद की प्रवृत्ति। आधुनिक युग में पाश्चात्य लेखकों के हास्य-विनोद की बड़ी प्रशंसा होती है, और गद्य-रचनाओं में इसकी बड़ी आवश्यकता समझी गई है। इसकी प्रशंसा करनेवालोंके सामने हम शुक्ल जी को भी रख सकते हैं, जिनका हास्य या व्यंग्य-विनोद गम्भीर तो होता ही था अर्धगर्भ भी होता था, फालतू शब्दव्यय और फालतू उभयों का बहोँ लेश भी नहीं।

(१०)

अब शुक्ल जी के उन मूल विचारों पर भी सरसरी दृष्टि डाल लें, जिनका समिश्रण इनकी रचनाओं में मिलता है, जिन विचारों से इनकी रचनाएँ प्रभावित हैं। ऐसा करने के लिए हमें उन परिस्थितियों का तथा उन परिस्थितियों में प्रवाहित विचार-धाराओं का भी अवलोकन करना होगा जिनमें शुक्ल जी पूर्ण रूप से साहित्य-क्षेत्र में उतरे, क्योंकि किसी युग में प्रचलित किन्हीं विचारों से किसी व्यक्ति का बचा रहना सम्भव नहीं होता। यदि प्रत्यक्षतः नहीं तो परोक्षतः उनसे वह अवश्य प्रभावित होता है। इन परिस्थितियों तथा

निवार धाराओं की प्रमिश्रता के लिए पुरातन एवं पश्चिमीय विचारों को भी देखना होगा।

आज चारों ओर हाथ पैर फैलए इस बुद्धिवाद के युग (एन जे १८-२० शताब्दी) का आरम्भ तभी से समझना चाहिए जब से यूरोप में विगन (साय तो) या औद्योगिक युग (इंडस्ट्रियल रिवोल्यूशन) का आरम्भ हुआ। इस युग ने अपने प्रतिष्ठान के लिए विगन नामक युग के समस्त आधारों का प्रतिपाद किया। यह सन्कृति को प्राचीन जीवन पर आधारित थी बदलने लगी और उसके साथ ही जीवन की सर दिशाओं में परिवर्तन हुए। धार्मिकता (यहाँ हमने आश्रय पौर और पादरियों के सब उद्गम से है) का प्रभाव घटा और सामन्तशाही का जबरन कम होकर समस्त मध्यम वर्ग में वेन्द्रित हुआ। तभी से कहा जा सकता है कि यह युग मध्य वर्ग के उत्थान का था। वास्तव और साहित्य का भी स्वल्प उदय होने लगा। प्राचीन धार्मिक वास्तव का आदर घट चला और नवीन भावनाएँ तथा प्रतीक व्यवहार में आने लगे। इस युग ने व्यक्ति के प्रति व्यक्ति की कर्तव्य भावना तथा उनमें परस्परिक समता और स्वातन्त्र्य की चेतना का उदय किया। उदात्त बुद्धिवादयुग उदित इन चेतनाओं का एक ही जटारद्वीप शताब्दी के अन्त (सन् १७८९) में फ्रांस की राज्यप्राप्ति थी, जो राजा द्वारा केवल समाजके उच्च वर्ग को प्रदत्त सुविधाओं के विरोध में साधारण जनता, विरोधक मध्यवर्ग, के पक्ष समर्थन को लेकर घटित हुई थी। इस प्राप्ति ने मूल में स्थित प्रचलन भावनाएँ दी थी—एक तो समष्टि रूप में स्वातन्त्र्य की भावना और दूसरी व्यक्ति रूप में स्वातन्त्र्य की भावना। इसने गुरुत ही ऐक्य (इक्विलिटी) आत्मभार (कोटर्निटी) तथा स्वातन्त्र्य (लिबर्टी) की घोषणा की। यहाँ ध्यान रखना चाहिए कि इस प्राप्ति में नातिकारियों का दृष्टि समाज के उच्च या सामन्त वर्ग से हटकर मध्य वर्ग तक ही पहुँची थी, निम्न पर तक नहीं। अपना काम करना कदाचित् अधिक समान होगा कि मित्रातु पूर्ण स्वातन्त्र्य की घोषणा करनेवाली इस फ्रांसीसी राज्य प्राप्ति से मध्य वर्ग ने ही लाभ उठाया। जोरिस्त या अमिष्ट वर्गों से तब तक प्राप्ति की चेतना का प्रादुर्भाव नहीं हुआ था।

फ्रांस की इस राज्यप्राप्ति का प्रभाव यूरोप के प्रायः सभी बड़े बड़े देशों

पर पड़ा। इसके आस-पास जितने साहित्यिक तथा दार्शनिक हुए, सभी ने इसके सिद्धांतों से सहानुभूति प्रकट की और सभी इससे प्रभावित हुए। इस क्रांति के आगे-पीछे उत्तम साहित्यिक और दार्शनिक कांट, हीगेल, स्पिनोजा, लाक, होम, मिल, स्पेंसर सभी के साहित्य और दर्शन का मुख्य आधार विज्ञान-प्रसृत बुद्धिवाद, व्यक्ति-स्वातंत्र्य आदि थे तथा उनका लक्ष्य था विचारप्रणाली एवं संस्कृति का अपातलः कायाकल्प करना। इस नवीन संस्कृति के अगुवा वे दार्शनिक और विचारक मध्य वर्ग के उत्थान-काल के प्रतिनिधि हैं। इसके अतिरिक्त इन चिंतकों ने जो सामाजिक सिद्धांत स्थिर किए वे बुद्धिवाद तथा वैज्ञानिक युग से प्रभावित थे। अब तक डारविन का विकासवाद भी सत्य के संमुख आ गया था, जो आगामी बुद्धिवाद का चलंत प्रेरक बन गया। इस वैज्ञानिकता तथा बुद्धिवाद के कारण जीवनव्यापी परिवर्तनों के साथ काव्य और कला के क्षेत्र में भी क्रांतिकारी परिवर्तन हुए। नई धाराएँ प्रचलित हुई और नए प्रतिमान (स्टैंडर्ड) निर्धारित हुए।

इस मध्यवर्गीय उत्थान-काल के दार्शनिकों में अनुसंधेय विषयों की भिन्नता चाहे जितनी हो और उनके वैयक्तिक विकास के अनुसार उनमें विचारों का चाहे जितना अंतर हो किंतु इतना तो स्पष्ट है कि उनकी विचार प्रणाली और उनके निरूप्य लक्ष्यों में बहुत दूर तक समता है। अब दार्शनिकों में से कोई सामाजिक और कोई राजनीतिक, कोई आर्थिक और कोई मनोवैज्ञानिक क्षेत्र के विचार-विमर्श में प्रवृत्त हुए और कुछ इन व्यावहारिक क्षेत्रों से अलग रहकर विशुद्ध दार्शनिक (स्पेकुलेटिव) भूमि में ही विचरण करते रहे; किंतु उन सत्य के मूल में नवीन जीवन की प्रवृत्तियाँ और प्रेरणाएँ स्वभावतः कार्य कर रही थीं।

सामाजिक क्षेत्र में उन्होंने प्रत्येक वर्ग के प्रत्येक जन को व्यक्तिगत रूप से स्वतंत्र माना। इस प्रकार सिद्धांत रूप में 'अधिक से अधिक संख्या का अधिक से अधिक हित' (दि ग्रेटेस्ट गुड आफ दि ग्रेटेस्ट नंबर) का आदर्श प्रतिष्ठित हुआ। इसी से राजनीति में प्रजातन्त्रात्मक प्रणाली का जोर बढ़ा और वह विचार-धारा प्रवर्तित हुई जो मध्य वर्ग की उदारता (लिवरलिज्म) और

मानवादों की दृष्टि (ह्यूमैनिज्मिनिज्म) की चोख थी । प्रत्येक व्यक्ति स्वतंत्र नो अजस्य रहा गया, पर स्वभावात् स्वातंत्र्य के साथ वर्तव्य या उभय-दायित्व का पक्ष भी परास्तर रखा रहा । इस प्रकार के लोकवादवाद की स्थापना के प्रमुख दार्शनिक लॉक, ह्यूम और मिल थे । यहाँ हम पुनः स्मरण दिलाना चाहते हैं कि उनकी दृष्टि विशेषतः मध्य वर्ग पर थी । स्मरण रखना चाहिए कि यह नवीन जीवनीयता यूरोप में आरम्भ हुआ और कुछ समय तक यहाँ पर्यमित रहा । इसलिए यूरोपीय देशों में तो यह नई जीवन व्यवस्था सुगम समृद्धि और विकास की माधिका हुई, किन्तु आगे चलकर यही यूरोप-देशों में यूरोप की साम्राज्य-स्थापना में भी सहस्रक हुई और इस प्रकार यह अपने मूल स्वरूप—‘मानवता का स्वातंत्र्य’—में दूर जा पड़ी । क्रमशः यह यूरोप में भी औद्योगिक और मध्य वर्ग की गुटबन्दी और उनकी अधिकार हानिमान रहाने में योग देने लगी और अन्त में व्यापक समाजिक संघर्ष का कारण बनी ।

व्यक्ति स्वातंत्र्य के साथ अधिक क्षेत्र में व्यक्तिगत स्वतंत्रता का भी आदर्श प्रतिष्ठित हुआ और व्यक्तिगत उत्तम के आधार पर व्यक्तिगत सर्वात्म्यवाद की भी प्रतिष्ठा मिली । यही भावना आगे चलकर स्वतंत्रतावाद (लीबर्टलिज्म) के रूप में परिणत हुई । इसका अनिष्टपर परिणाम यूरोप में तब तक नहीं उपस्थित हुआ था । यह कुछ काल पश्चात् हुआ, जिसके कारण मार्क्स के सामाजिक सिद्धांत सामने आए । इस व्यक्तिगत स्वतंत्रता या लुईसीवाद की प्रधानता के कारण उस काल के कुछ साहित्यिकों तथा दार्शनिकों का आशावाद का स्वर उँचा था ।

किन्तु पैसा कि ऊपर कहा जा चुका है यहाँ व्यक्तिगत विचार वैचित्र्य भी था और निराशावादी दार्शनिकता भी । निराशावादी दार्शनिकों में से एक तो था शार्ल्स फोब्र, जो लुईसीवाद का अनुयायी प्रस्तावित होता है, और दूसरा था नोर्से, जिसका सिद्धांत अतिमानवीय (सुपर-ह्यूमन) था, शक्ति या मन्त्रालय के बटोर अनुयायन में ही सामाजिक विचार की समाधान लेना था । वे दोनों ही मूल्य निराशावादी दार्शनिक रहे जाते हैं और व्यवस्थित उत्थान की आशावादी सामान्य विचार धारा के अन्तर्गत हैं ।

उन्नीसवीं शती में, विशेषतः इसके अंत और बीसवीं शती के आरंभ में, भारतवर्ष की भी वही परिस्थिति थी जो इस परिवर्तनकालीन यूरोप की थी। अँगरेजी शिक्षा की अच्छी व्यवस्था हो गई थी। वहाँ के उच्च वर्ग और मध्य वर्ग भी उसकी चकाचौंध से आकृष्ट होकर उसकी ओर तेजी से बढ़ रहे थे। पश्चिम के विचारों का आगमन भी पूर्व में बढ़े जोरों पर था।

इस समय के साहित्यिकों, राजनीतिज्ञों और समाजसेवियों की दृष्टि भी नवीन परिस्थिति से अनुप्रेरित हुई। भारतीय स्थिति यूरोपीय स्थिति से कई स्थानों में भिन्न भी थी। वहाँ की जाति-संस्था या वर्णभ्रम-संस्था के अपने अलग वर्ग थे, जिनके साथ नवीन स्थिति से उत्पन्न औद्योगिक वर्गों से सँघर्ष भी चलती रही। यह संघर्ष यूरोप में इतना गहरा नहीं था। दूसरी भिन्नता यह थी कि भारतवर्ष में विदेशी शासन बाहर से आकर प्रतिष्ठित हो गया था, जिसने बहुत अंशों में एकदम नई समस्याओं की सृष्टि की और वहाँ की राष्ट्रीय गतिविधि को यूरोपीय गतिविधि से भिन्न एक दूसरे ही घरातल पर ला खड़ा किया। तथापि जहाँ तक युग-चेतना या युग-संस्कृति का प्रश्न है, भारतवर्ष में भी मध्यवर्गीय उत्थान (परतंत्रता और प्रादेशिक सीमा के अंतर्गत) और बुद्धिवाद का प्रादुर्भाव हुआ। हमारे देश में 'राष्ट्रीय कांग्रेस' की स्थापना हुई, जिसमें स्वतंत्रता-प्रेमी मध्यवर्ग का आरंभ से ही प्राधान्य रहा। क्रमशः उसके संचालक तिलक और गाँधी हुए। शिक्षा, समाज, राजनीति आदि सब का संचालन मध्य वर्ग के हाथों में था। स्वामी दयानंद, धार्मिक जटिलताओं और जाति-भेद के विचारों आदि के विरुद्ध आंदोलन उठाकर तथा कतिपय समाजिक परिवर्तनों का प्रचार करके हिंदूजातीय जीवन की प्रस्तुत स्थिति को सँभालने में संलग्न हुए। बंगाल में ब्राह्मणसमाज तथा अन्य प्रांतों में भी इसी से मिलती-जुलती संस्थाएँ और व्यक्ति प्रादुर्भूत हुए, जिन्होंने समाजिक जीवन में समयोपयोगी परिष्कार का कार्य किया। इस प्रकार हम देखते हैं कि अभी तक लोगों की दृष्टि उच्च वर्ग तक ही आई थी, वह समय भी यूरोप की भाँति मध्यवर्ग के उत्थान का था।

भारतीय समाज की वही अवस्था थी। भारतीय साहित्यकार भी इसी समाज के प्राणी थे और इन्हीं परिस्थितियों में उत्पन्न हुए थे। आरंभ में हम

भारतेंदु जी का उल्लंघन कर चुके हैं। उन्हें नवीन युग का प्रथम साहित्यिक नेता माना जा सकता है। उनकी चेष्टा साहित्य की सभी दिशाओं में नवीनता लाने की थी। किंतु उनकी यह चेष्टा स्वभावतः अप्रामाणिक ही थी। उसमें तब तक प्रौढ़ता नहीं आई थी। भारतेंदु जी द्वारा प्रवर्तित नवीन आंदोलन इसी में परिचित भेज में ही पैदा करा। उसके समानव्यापी प्रसार का अन्तर तर आया जब द्विवेदी जी क्षेत्र में आए और पत्र-पत्रिकाओं का निरन्तर प्रचलन हुआ।

शुक्ल जी का कार्य द्विवेदी जी के समान विस्तृत नहीं, पर अधिक गंभीर और निरन्तर अन्वय था। इन्होंने सर्वप्रथम नवीन विचार-धारा को सुशुद्ध रूप प्रदान किया। इनका क्षेत्र प्रधानतः साहित्यिक था। भक्त इन्होंने मुलामी, सूफ और जायसी जैसे मध्ययुगीन काल के काल को इस ढंग से उठाया और ऐसी निवेदना की जो नवीन होने हुए भी उन प्राचीन कवियों के प्रति अत्यंत उदार थी। इस प्रकार शुक्ल जी ने प्राचीन काव्य और उनमें व्यक्त संस्कृति को समादर की धम्पु बनाकर अगार लाम पहुँचाया।

विचारों या सिद्धांतों के क्षेत्र में शुक्ल जी की दृष्टि सदैव सुदृढबन्दी रहा है। वे बुद्धि की तुला पर सौलभ्य तर किसी सिद्धांत का अध्ययन या उसकी मान्यता प्रमाण करते थे। इसा प्रवृत्ति के कारण हम देखते हैं कि वे 'विकासवाद' के सिद्धांत को मानते हैं। इसका निदान इनके साहित्य में अनेक स्थानों पर मिलता है। इनके मध्ययुगीन सृष्टि का विकास क्रमिक रूप से हुआ, जो एक बुद्धिसंगत बात है। वे शुद्ध भारतीय पद्धतियों को भीति यह नहीं मानते कि आरंभ में ही ईश्वर ने सारलक्षण पूर्ण तथा प्रौढ़ सृष्टि का सन्निधि किया। इस विनाशवाद का प्रमाण इनके सिद्धांतों पर पड़ा है। वे 'धर्म' का विकास 'धर्म' की सीढ़ी पार करने पर ही उल्लेखते हैं। यह बात 'गोस्वामी तुलसीदास' के 'लोकधर्म' शीर्षक निरघ में देखी जा सकती है।

शुक्ल जी के सिद्धांत या विचारों में लोक सिद्धांत या लोक भावना मनु में प्रमुख है। इस लोक सिद्धांत को लेकर ही इनके साहित्य या काव्य मनुष्य सिद्धांत खिल हुए हैं। इन्होंने धर्म का व्यञ्जन भी इसी से आधार पर स्मर किया है। वे उसी धर्म, उसी साहित्य, उसी काव्य को श्रेष्ठ मानते हैं, जिसने

अधिक से अधिक लोगों को अधिक से अधिक नैतिक लाभ और आनन्द प्राप्त हो सके। शुक्ल जी की लोकवाद की भावना बड़ी व्यापक, उदार और सर्वदेशीय है। ये उसका सम्बन्ध भारतवर्ष से ही नहीं प्रत्युत विश्व भर से जोड़ना चाहते हैं। इनके लोकवाद का अभिप्राय है सभी देशों के लोक और समाज की सुरक्षा तथा उसकी स्थिति और सम्यक् स्थापना। जिस रूप में इन्होंने लोकवाद का प्रतिपादन किया है उसको देखते हुए हम उस (लोकवाद) की दो श्रेणियाँ मान सकते हैं। एक श्रेणी तो यह किसी विशिष्ट देश के अन्तर्गत समाजकी रक्षा तथा संस्थापना से सम्बद्ध है और दूसरी श्रेणी वह जो एक देश द्वारा दूसरे देश की रक्षा तथा संस्थापना से संबद्ध है। अभिप्राय यह कि इनका लोकवाद उत्तरोत्तर अपनी सीमा बढ़ाता चलता है। उसका सम्बन्ध किसी देश के समाज की रक्षा और स्थिति से चलकर किसी देश द्वारा दूसरे की रक्षा और स्थिति तक पहुँचता है। ये किसी देश के समाज की सुरक्षा तथा संस्थापना के अभिलाषी तो हैं ही, साथ ही एक देश द्वारा दूसरे देश की रक्षा तथा संस्थापना के भी इच्छुक हैं। और आज संसार में लोकवाद की इस भावना का अत्यन्तभाव देख ये दुःखी होकर संसार के धनिक वृत्तिवाले तथा लोक की सुरक्षा तथा संस्थापना का ढोंग करनेवाले देशों पर व्यंग्य करते हैं। इसका उदाहरण इनके निबन्धों में देखा जा सकता है। विशेषतः उन निबन्धों में जो मनोविचार पर लिखे गये हैं, जैसे 'भय' शीर्षक निबन्ध में।

जो व्यक्ति गृहधर्म, कुलधर्म, समाजधर्म लोकधर्म और विश्वधर्म या पूर्ण धर्म की श्रेणी पर क्रमशः दृष्टि रखता हुआ अन्तिम श्रेणी के धर्म का—विश्वधर्म का—पालन करता दिखाई पड़ता है वही 'पूर्ण पुरुष या पुरुषोत्तम' है। इस प्रकार हम देखते हैं कि लोक या विश्व का सेवक ही इनकी दृष्टि में पुरुषोत्तम भगवान् है। 'मानस की धर्म-भूमि' के अवलोकन से यह बात स्पष्ट हो जायगी।

समाज की रक्षा और स्थिति के लिए इन्होंने किन्हीं प्रक्रियाओं का भी प्रतिपादन किया है। इनका कथन है कि समाज की रक्षा और स्थिति तभी सम्भव है जब हम अपने हृदय के कामल तथा परपु दोनों भावों का उपयोग सम्यक् रूप से यथास्थान करें : हम दीन-हीन पर दया करें और अत्याचारी का

शोधपूर्णक दमन। ऐसी अवस्था में ही लोक की रक्षा तथा स्थिति साध्य हो सकती है। यदि जल्तावारी पर भी हम दया कर दें तो वह हमारे दया प्रदर्शन से अनुचित लाभ उठाकर समाज को पीड़ित करती जायगा और इस प्रकार समाज मुक्त रूप से न चल सकेगा। लोक की स्थिति तथा रक्षा के विषय में अपनी इसी धारणा के कारण इन्होंने 'बान्य में लोक मंगल की साधनावस्था' नामक निरःम टाइटलस्टाय के 'दयावाद' की तीव्र जासोचना की है। अरु इसी धारणा के कारण ये तुलसी के 'रामचरितमानस' में मयादा पुरुषोत्तम रामके लोक रक्षक तथा लोक-संस्थापक रूप पर मुग्ध हैं, क्योंकि राम दीन हीन पर दया तथा अरवाधारी पर क्रोध कर उठना नाप करते हैं और राम की इस रूप में चित्रित करनेवाले तुलसी को ये सर्वश्रेष्ठ कवि स्वीकार करते हैं। सूर ने भी टुलसी के समस्त नहीं रिक्तता चाहते, क्योंकि सूर ने कृष्ण के लोक रक्षक तथा लोक-संस्थापक रूप को नहीं दिखाया। इसी प्रकार ये जिस कवि में लोक की भावना जितनी अधिक पाते हैं, उसे उसकी उच्च श्रेणी में प्रतिष्ठित करते हैं। लोक पर कम ध्यान रखने वाले सन्त कवि, कृष्ण-भक्त कवि, शीति रागी कवि और रहस्यवादी कवि उनका दृष्टि में उसने अच्छे नहीं जानेते राम भक्त कवि, जो समाज की रक्षा तथा स्थिति को ध्यान में रखकर चलते हैं। समाज की दृष्टि में राखकर चलनेवाले अन्य कवियों का भी ये प्रतिष्ठा देने हैं। इस प्रकार हमें विदित होता है कि इनका राज्य और साहित्य विद्वान भी इस लोकवाद में पूर्णतः प्रभावित है।

लोक की स्थिति तथा रक्षा के लिए इन्होंने एक और प्रक्रिया का भा निर्देश किया और वह प्रक्रिया भारतीय वर्ण व्यवस्था को लेकर है। इन्होंने कहा है कि लोक का रक्षा तथा स्थिति तभी सम्भव है जब सभी वर्ण के लोग व्यक्ति-सौ करने कर्मों में स्वतन्त्र हो और समर्पित वे जो कर्म करें वह समाज में विद्यमान सभी वर्णों की मयादा के अनुसार हो। अभिप्राय यह कि क्षत्रिय वर्णवाले व्यक्तिगत कर्म करने में स्वतन्त्र हों पर समाजगत कर्म करते समय उन्हें अपने वर्ण के नियमों का पालन करना होगा। यदि क्षत्रिय वर्णवाला वैश्य वर्ण के नियमों का पालन समाज में करेगा तो समाज अव्यवस्थित हो जायगा, उसकी मयादा रक्षित तथा स्थिति न रह पाएगा। लोक रक्षा तथा

स्थिति की इसी प्रक्रिया के कारण शुक्ल जी संत कवियों की टीका करते हैं, जिनका आक्रमण भारतीय वर्ण-व्यवस्था पर बड़ा कठोर था। तुलसी ने भी इसी प्रक्रिया को दृष्टि-पथ में रखकर संत-कवियों को फटकारा था।

इस प्रकार हमें अवगत होता है कि शुक्ल जी का लोकवाद बड़ी विस्तृत और समृद्ध भूमि पर प्रतिष्ठित है। उसमें अधिक से अधिक लोक-कल्याण की भावना निहित है। हम उनके लोकवाद को यूरोप के मध्य-वर्ग के उत्थान-काल के दार्शनिक मिल की 'अधिक से अधिक लोगों का अधिक से अधिक कल्याण' (दि ग्रेटेस्ट गुड आथ दि ग्रेटेस्ट नंबर) की तथा तुलसी की 'आपु आपु कहैं सब भलो, अपने कहैं कोइ कोइ। तुलसी सब कहैं जो भलो, सुजन सराहिय सोइ।' की भावना के समकक्ष रखते हैं। शुक्ल जी लोक वा समाज में अपने को ख्य कर देना ही जीवन-मुक्ति मानते हैं। तुलसी की समीक्षा को देखने से यह बात स्पष्ट हो जायगी। इससे यह विदित होता है कि ये लोकसेवा को ही सब कुछ मानते थे, जो इस कार्य में तल्लीन हो गया वह जीवनमुक्त हो गया। इसका कारण ये यह कहते हैं कि आध्यात्मिक दृष्टि से जीव का चरम साध्य है ईश्वर वा उस के राम, और राम जगत् में व्याप्त हैं, अतः लोक में व्याप्त राम की प्राप्ति के लिए लोक में रमना, उसकी सेवा में तल्लीन होना अपेक्षित है।

शुक्ल जी के लोकवाद की यह संक्षिप्त विवेचना है। इससे स्पष्ट है कि साहित्यकार शुक्ल जी हमारे समुख एक शिष्ट चिंतक के रूप में भी उपस्थित होते हैं। जिन शुक्ल जी ने इस लोकवाद का प्रतिपादन और स्थापन किया है उनका हृदय कितना उदार और विशाल रहा होगा, उनमें कितना सौमनस्य रहा होगा, यह सहज ही बोधगम्य है।

शुक्ल जी 'प्रवृत्ति' के समर्थक थे, 'निवृत्ति' के नहीं। इसी कारण वे भगवान् की पुनीत कला के दर्शन लोक के भीतर करना चाहते थे, हृदय के किसी निभृत कोने में नहीं। इसीलिए वे 'रागात्मिका वृत्ति' को लोक के संबंध से लगी हुई देखने के पक्ष में थे। यहाँ हमारी दृष्टि शुक्ल जी के उन्हीं सिद्धांतों और विचारों के अवलोकन की ओर रही है जिसका सम्यंघ प्रधानतः उनके साहित्य से है।

‘उपक्रम’ में शुक्ल जी के जीवनवृत्त, उनके व्यक्तित्व और प्रचार के विषय में पाठक का चक्षु-प्रवेग कराने से हमारा तात्पर्य यही है कि इनके साहित्य के मूलन के लिए सामान्य पाठिका प्रस्तुत हो जाय, जिससे प्रगल्भ के बीच किसी प्रकार की राधा उत्पत्ति न हो सके ।

आलोचना

He (critic) is an enemy of the false, the pretentious, the meretricious because he is intent upon clearing the way for what he conceives to be genuine and real [वह (आलोचक) भ्रष्ट, छद्म और बाह्यचिरता का शत्रु होता है, क्योंकि वह ऐसा मार्ग प्रशस्त करने में प्रवृत्त होता है जिसे वह साध्विक और सत्य समझता है ।]—आर० ए० स्कॉट-जेम्स प्रणीत 'दि मेकिंग ऑव लिटरेचर', पृ० ११३ ।

यदि साहित्यकार की सीमा के अंतर्गत रसात्मक और रमणीय वस्तु उपस्थित करनेवाले कारयित्री-प्रतिभा-संपन्न केवल कवि ही लिए जायेंगे तो वह शब्द सङ्कुचित अर्थ का शोचन करेगा । ऐसी दशा में साहित्यकार की 'साहित्य' के दूसरे प्रमुख कार्य 'प्रेषण' का कोई लक्ष्य ही सीमा न रहेगा । जब कोकिल के पंचम स्वर और मयूर के मनोहर मृदय का सुनने और देखनेवाला ही न होगा तो उनके गाने और नाचने का प्रयोजन ही व्यर्थ हो जायगा । साहित्य के इसी कार्य की पूर्ति के लिए कवि के समानधर्मा सहृदय वा रसिक होते आए हैं और वे भी साहित्यकार की सीमा के ही अंतर्गत रखे गए हैं । कोई कृति प्रस्तुत करने के पश्चात् उसे औरों को दिखा-सुनाकर उनसे साधुवाद लेने की प्रवृत्ति मानव में जादि काल से ही रही है, और वह अब भी है । कवि अपनी रचना रसिक के समक्ष प्रकट करके उससे साधुवाद ('दाद') लेना चाहता है; इससे उसको शान्ति और तृप्ति मिलती है । उसके इस कार्य की सिद्धि 'सहृदय' द्वारा ही होती है । सहृदय द्वारा निर्दिष्ट अपनी त्रुटि पर मो-विष्ट कवि वृत्त ही होता है ।

विचार करने पर 'सहृदय' दो प्रकार के लक्षित होते हैं । एक वे जो किसी कृति में रमते अर्थात् उसका स्व भाव लेते हैं । उनमें काव्यानुभूति

की ग्राहक शक्ति तो होनी है, पर वे कृति की निरीक्षण करने
 सहृदय म अभ्यस्य होने हैं, वे दो चार शब्दों में ही मुग्ध भाव में
 कृति का गुण-दोष यह डालने हैं, उसका तब में पटकर
 अनेक प्रकार से उसका अग्रगण्य करके बाणी द्वारा उसे भली भाँति
 चित्र नहीं कर पाते। दूसरे वे होते हैं जो ऐसा कर सकते हैं, और
 साहित्य में सबसे सहृदय का आलोचक कहे जाते हैं। पहले प्रकार के सहृदय
 की चाह तो हम केवल 'रसिक' कह सकते हैं। पर 'रसिक' और 'सहृदय'
 या आलोचक का बड़ा फर्क पड़ता है, बिना रसिक हुए, बिना रसने की
 क्षीर स्थिति की पार किए आलोचक होना कठिन ही नहीं पर प्रसार से
 अभ्यस्य है। अतः कृति को चाहिए कि रसिक को ही पर सशक्त बाणी और
 परिष्कृत निरीक्षण-शक्ति मिल जाय। तब यह आलोचक हो जाता है। इस
 प्रकार साहित्यकार की सीमा के अन्तर्गत कवि या कर्ता तथा उसका समानधर्मा
 सहृदय या आलोचक दोनों आपस में और दोनों की रचनाएँ साहित्य की श्रेणी
 में रानी जाएँगी।

उपर के निरीक्षण से स्पष्ट है कि कवि का कर्म और सहृदय या आलोचक
 का कर्म दो भिन्न भिन्न स्थितियाँ हैं। पर ऐसा होने हुए भी आलोचक में
 कवि के समान ही कुछ गुणों की अवस्थिति आवश्यक है,
 साहित्यकार और जिसमें यह उसका समानधर्मा हो सके, जिससे यह सहृदय—
 सहृदय कवि के समान हृदयशाला, दृढत भाव की समझनाशाला
 वा भावुर (मैन ऑर्पीलिंग) कहला सके। आलोचक
 में भी कवि के समान ही कल्पना, अनुभूति आदि का होना आवश्यक है,
 जिससे यह कवि की परिस्थिति में पड़कर सशक्त-भूतिपूर्ण उसकी आलोचना
 कर सके। तात्पर्य यह कि कवि तथा सहृदय के कर्म भिन्न भिन्न अवश्य
 है, पर आलोचक का कवि-सुलभ गुणों में युक्त होना भी अनिवार्य है,
 यना इसके सफलता उसके प्रमुख ही रहेगी। कवि तथा आलोचक के
 उभयनिष्ठ वा समान गुण की अवस्थिति के कारण हमें कुछ साहित्यकार
 ऐसे दृष्टिगोचर होते हैं जिसमें कवि कम तथा सहृदय कम दोनों-विद्यमान
 होते हैं। आचार्य रामचन्द्र शुक्ल ऐसे ही व्यक्ति थे। उनमें कारयिनी शक्ति

(क्रीएटिव पावर) के साथ ही भावयित्री वा आलोचनात्मक शक्ति (क्रिटिकल पावर) भी थी। उन्होंने निबंध, कविता आदि की रचना तो की ही, आलोचनाएँ भी लिखीं। आलोचना के क्षेत्र में उन्हें विशेष सफलता मिली।

इस क्षेत्र में सफलता-प्राप्ति के लिए उनमें अनेक गुणों की संस्थिति भी थी। आलोचना उपरांत (ओरिजिनल) साहित्य, यथा काव्य, नाटक,

उपन्यास, कहानी आदि की भाँति मन की उमंग या आलोचना और संशयमयी दृष्टि (साइट) स्थिति (मूड) का परिणाम आचार्य शूद्र नहीं होती। आलोचक कवि की भाँति अपनी मन की तरंग में कभी नहीं लिखता। जो आलोचक ऐसा करता है उसकी

आलोचना वास्तविक आलोचना की सीमा से बाहर की वस्तु करार दे दी गई है। प्रभावामिश्रित आलोचक (इम्प्रेस्सनिस्ट क्रिटिक) आज उतने आदर की दृष्टि से नहीं देखा जाता। आलोचना मन की गंभीर (थॉटफुल) स्थिति का परिणाम है, जिसमें बुद्धि के साथ हृदय में लगा चलता है, पर विषय (आलोच्य) का विवेचन संपेक्ष होने के कारण आगे-आगे बुद्धि ही चली है, वही नेत्रो होती है। अतः आलोचना बुद्धि-पक्ष-प्रधान कर्म है।

आलोचना में इस बुद्धि-पक्ष की प्रधानता कुछ तो आलोचक के जन्मगत स्वभाव से संबंध रखती है, पर अधिकतर उसकी अभ्यवसनीयता से ही संबद्ध होती है। बिना अध्ययन वा मनन के विवेचन वा गंभीर्य संभव नहीं। तदर्थ यह कि आलोचना के लिए गंभीर्य, बुद्धि-पक्ष की प्रधानता तथा अभ्यवसनीयता की परमावश्यकता है। 'उपक्रम' में आचार्य शूद्र के व्यक्तित्व आदि पर विचार करते हुए उनमें हम इन गुणों की संस्थिति देख चुके हैं। वस्तुतः इन्हीं गुणों के कारण वे हिंदी के इतने बड़े आलोचक हो सके। उन्होंने अपनी विवेचन-शक्ति द्वारा हिंदी की आलोचना को नव्य और सुव्यवस्थित पथ पर

पहले-पहल लगाया। इस प्रकार वे हिंदी की सच्ची आलोचना के प्रथम प्रति-
ष्ठापक कहे जा सकते हैं। आलोचना के क्षेत्र में आचार्य शूद्र का कितना बड़ा महत्त्व है, यह उनके पूर्व की आलोचनागत परिस्थिति देखने से

विदित होगा।

प्राचीन भारतीय साहित्य में भी आलोचना का हम मिलता है, पर उसमें

उपनाम रूप कुछ दूसरी दृष्टि से था, जायक का नाम था। प्रचलित आलोचना विधि कवि पर अपने विचार सुन रूप में, एतादृश मूल्य भारतीय साहित्य पर डते थे। मूल रूप में कविता विशेषांशों के चयन द्वारा आलोचना उद्दिष्ट कवि के विषय में अच्छा ज्ञान प्राप्त किया जा सकता था। लक्षण ग्रन्थ में भी कुछ कुछ आलोचना मिलती है, जहाँ एक आचार्य दूसरे आचार्य द्वारा निर्मित लक्षण का उद्गम उद्दरण का प्रयत्न करता प्रयत्न था। इस प्रकार की आलोचनाओं के आगे बढ़ने में आलोचन के गणक का पूर्ण पारस्पर अन्वय मिला है, पर आलोचना का जो स्वरूप आत्मनिर्भरित किया गया है उसकी सीमा में बंद नहीं आ पाता। इस प्रकार की आलोचना का हम चाहना 'पंडित पैली' की आलोचना कह सकते हैं। यह तो धारणापर आलोचना (आधारित निर्दिष्टिम्) का यत्ना है, जिसका अच्छा स्वरूप नहीं दृष्टिगत नहीं होता। पर भाष्य में सैद्धांतिक समालोचना (प्राग निर्दिष्टिम्) का स्वरूप बड़ा ही विस्तृत रहा है। इस क्षेत्र में उसका बड़ा महत्त्व है, जिसका मान आज भी होता है। भारतीय गुरु, जायक, धर्मि, अज्ञान आदि के बाद सैद्धांतिक आलोचन के ही अंतर्गत जाते हैं। आज की योरोपीय सैद्धांतिक आलोचना भूमि किस्म की सैद्धांतिक आलोचनाओं के निर्णय पर ही पहुँच रही है।

हमारे यहाँ जो आलोचना आधिकार दिग्गद पड़ती है उसने शून्य स्वरूप का आरम्भ हिंदी में आज से लगभग ५०-६० वर्ष पूर्व हुआ था। इस क्षेत्र में भी, अन्य क्षेत्रों की भाँति, जर्मनी का प्रभाव पड़ा। जर्मनी में आलोचना श्री गुरुप्रसाद जम्हिहोत्री ने अपनी 'समालोचना' (१० १९५३) नामी पुस्तिका में एक स्थान पर किया है—“हमारे देश में यह (समालोचना) प्राचीन समय में जैसी चाहिए ऐसी नहीं थी और आज चाने काल में तो एतद्विषय हो गई थी पर अभी दस पंद्रह वर्षों में ही जर्मनी के प्रभाव के परिचय में ऐसा बड़ा बड़ा प्रभाव प्राप्त हो चुका है।”

हिंदी में 'गच्ची समालोचना' के प्रारम्भकता श्री बदरीनाथ जीवरी 'प्रेमभर' तथा श्री वायस्य भट्ट हैं। इन लोगों ने स. १९६२ ६३ में इसका आरम्भ पुस्तकालोचन के रूप में अपनी अपनी पत्रिकाओं—'आनंद काटिनी'

और 'हिंदी-प्रदीप'—में किया था । 'प्रेमघन' जी ने श्री गदाधर सिंह द्वारा अनूदित पुस्तक 'वंगविजयता' की आलोचना सं० १९४२ में की थी और भट्ट जी तथा 'प्रेमघन' जी ने लाख श्रीनिवासदास के 'संयोगता-स्वयंवर' की आलोचना अपनी-अपनी पत्रिकाओं में सं० १९४३ में । इन आलोचनाओं में यद्यपि आलोचकों की दृष्टि गुण-दोष-दर्शन मात्र पर ही है तथापि कहां-कहीं विवेचन की ओर भी ये लोग उन्मुख हुए हैं । वस्तुतः आलोचना के लिए जिन विशेषताओं की आवश्यकता उस समय समझी जाती थी वे इनमें अवश्य थीं । आजकल मासिक पत्रिकाओं में पुस्तकों की जहां आलोचनाएँ— प्रायः गुण-दोष-दर्शनयात्री-दिस्त्राई पड़ती हैं, उक्त जनों की आलोचनाएँ भी कुछ-कुछ इसी प्रकार की थीं । आजकल की आलोचनाओं में कुछ लाघव (चुस्ती) होता है, उनमें कुछ विस्तार वा दीलापन था ।

आलोचना के प्रारंभकर्ताओं ने तो इस क्षेत्र में कुछ ठीक-ठिकाने का कार्य किया । पर अनेक चलकर अग्निहोत्री जी की उक्त पुस्तिका तथा 'सरस्वती' में इस विषय में जो बातें लिखी प्राप्त होती हैं उनसे ज्ञात होता है कि इधर आकर आलोचना खिलवाड़ वा व्यवसाय के साधन की वस्तु समझी जाने लगी थी, और अब लोग आलोचना या तो किसी लेखक के प्रति रागवश करते थे या द्वेषवश । अग्निहोत्री जी लिखते हैं—“आजकल तो समालोचकगणों के सामान्यतः उद्देश्य द्वेषयुक्ति और मत्सर से, वा यों ही विनोदार्थ प्रशंकाओं का उपहास और उनकी फनीती करना है । यदि वह न रहा तो यह तो अवश्य ही रहता है कि हमारा नाम लोगों को विदित हो और उसी के साथ हमारी विद्वत्ता भी उन्हें प्रदर्शित हो ।”—(समालोचना, पृ० २८) । 'सच्ची समालोचना' के दश वर्ष पश्चात् की आलोचना का यह स्वरूप है । 'सरस्वती' (भाग १, संख्या ९) में 'हम्मीर-हठ' की आलोचना करते हुए मिश्रबंधु (श्री श्याम-विहारी मिश्र तथा श्री शुक्रदेवविहारी मिश्र) लिखते हैं—“बहुधा हमारे यहाँ के समालोचक महाशय कागज व छापे की प्रशंसा, तथा मूल्य पर अपनी अनुमति प्रकाश करके पुस्तक के साहित्य-संबंधी गुण-दोषों के विषय में या तो एकदम मौन ही धारण कर बैठते हैं, या यदि बड़ा ही साहस किया तो दो-एक अत्यंत प्रगट विषयों पर प्रायः प्रशंसा करके अपने को कृतकार्य मान लेते

ह, और तब (निरीक्षण यदि कुछ भी प्राचीन ग्रन्थ हुआ) किंगो प्रकार बुद्धि विमानों को पाए ही समझते हैं।" 'सम्पत्ति' की संज्ञा का मत १००-१०१ के लक्षणों तक जागृता के साथ ॥ तब भी वह, उक्त प्राप्त इन प्रकार की जयजित है। इस उदाहरण के अन्त में मेरा चार्ज यही है कि हिंदी में जागृता अपने जागृता रूप में बहुत गुण दोष-दोषों के रूप में तो भी ही जाते चले पर उक्त जय जनेक छोटी बातें भी था गर भी, बिना कुछ कुछ परिचय उपर्युक्त उदाहरणों द्वारा प्राप्त हो जाता है। इससे वह न समझना चाहिए कि 'प्रेमसा' की तथा भट्ट जी के समान जागृताओं नहीं होता भी, होती थी, पर उनकी संज्ञा बहुत ही कम थी, और ऐसे जागृता अथवा स्वस्थ थे। श्री महावीरप्रसाद द्विवेदी की 'जागृताओं' भी इसी समान निम्न रही थी, चाहे गुण दोष का ही रहा उनमें रत्ना रहा हो, पर इस प्रकार का जागृताओं का ज्ञान वे बहुत ही व्यर्थगता था।

यह एक बात और कहना है। अतः वह जो जागृताओं होती था, व प्राप्त किसी पुस्तक को ही लेकर, और वे जागृताओं पत्रिकाओं में उनके संज्ञा का द्वारा ही की जाती थी, अथवा व्यक्ति प्रायः बहुत ही कम जागृता करते थे, या करते ही नहीं थे। इस प्रकार की जागृताओं पत्रिकाओं में ही निम्नी पड़ी रहती थी, पुस्तक रूप में व्यवस्थित रूप धारण कर जगत् में तक नहीं जाई थी।

हिंदी में पुस्तक रूप में जागृता के जगत् का धीनरेश द्विवेदी जी का 'हिंदी साहित्य की समाजचना' से होता है, जो सन् १९०१ (सन् १९०८) में प्रकाशित हुई थी, और जिसमें "लीला सोतागम का प के उमागमभार, सत्सहार, मेरुद्वी और सुवर्ण भाषा विषय विचार" थे। इसकी 'निम्नी' में द्विवेदी जी ने लिखा था—“जहाँ तक हम जानते हैं, हिंदी में आज तक एक भी इस प्रकार की जागृता पुस्तक नहीं निम्नी। यह पहली ही है।” 'सम्पत्ति' (भाग २, संख्या १०) में इस पुस्तक के विषय में लिखते हुए श्री गंगाधरदास जगन्नाथ ने लिखा था—“हिंदी में द्विवेदी जी की उक्त बुद्धि का नाम मुझसे ज्ञात हिंदी या संस्कृत के विद्वान् मात्र ही नहीं किंतु उपर्युक्त लोग के निम्नलिखित विद्वान् लोग भी आवश्यकतानुसार होंगे,

इसमें अणुमात्र भी संदेह नहीं है। क्योंकि हिंदी में पुस्तकाकार समालोचनाओं का प्रकाशित होना आज दिन लों अभूतपूर्व है।”

द्विवेदी जी की आलोचनाओं को देखने से दो बातें उद्घत होती हैं। एक तो यह कि उनमें प्रायः गुण-दोष-दर्शन ही है; किसी-किसी में तो केवल गुण ही गुण और किसी-किसी में केवल दोष ही दोष का उल्लेख वा निर्देश मिलता है। दूसरी यह कि समालोचना नाम से प्रसिद्ध उनकी कुछ कृतियों का लक्ष्य केवल संस्कृत की रचनाओं का परिचय हिंदीवालों को देना है। ऐसी कृतियाँ मन्चे अर्थ में समालोचनाएँ कैसे कही जा सकती हैं।

द्विवेदी जी के पश्चात् श्री मिश्रचंद्र, श्री पद्मसिंह शर्मा आदि की आलोचनाएँ संमुख आईं। इन लोगों ने समालोच्य कवियों की विशेषताओं पर दृष्टि अवश्य रखी, पर कुछ-कुछ पक्षपात की प्रवृत्ति के कारण इनके द्वारा दोष-दोष वा गुण-गुण का ही दर्शन हो सका। कवियों को छोटा-बड़ा प्रमाणित करनेवाली इनकी आलोचनाएँ शुद्ध समालोचना की भेगी में संभवतः नहीं रखी जायेंगी ! इन लोगों की अपेक्षा इन्हीं लोगों की शैली पर लिखी गई श्री श्रीकृष्णविहारी मिश्र की आलोचना कवियों की विशेषताओं की परिचायिका तथा मार्मिक है। विवेचन की भाँ इनकी प्रवृत्ति कुछ प्रतीत होती है।

सैद्धांतिक आलोचना के क्षेत्र में बाबू स्वामसुंदरदास सर्वप्रथम अग्रसर हुए और उन्होंने विशेषतः पाश्चात्य साहित्य-सिद्धांतों को दृष्टि में रखकर ‘साहित्य-आलोचन’ प्रस्तुत किया—लगभग सन् १९२०-२१ में।

इस प्रकार हम देखते हैं कि अब तक आलोचना का प्रवाह अपने मूल स्थान से कुछ आगे अवश्य बढ़ गया था। गुण-दोष-निर्दर्शन से कुछ बढ़कर कवियों की विशेषताओं के निरूपण की प्रवृत्ति का आभास अवश्य मिलने लगा था। पर ऐसी आलोचनाओं की संख्या अँगुलियों पर गिनने योग्य ही थी। ऐसे एक ही दो आलोचक दिखाई पड़ते थे। अभी तक उस विवेचनात्मक वा विश्लेषणात्मक आलोचना का सच्चा स्वरूप नहीं दिखाई पड़ रहा था जिनमें समालोच्य कवि वा साहित्यकार की कृतियों की विशेषताओं का निरूपण उसके देश-काल की परिस्थिति को संमुख रखकर सहानुभूतिपूर्वक किया जाता है,

किसम मात्र यदि उदात्तता नष्ट करार दिया जाता, जिसमें आगेचन आगेचन यदि नि आलोचना उसी के विचार आदि का दृष्टि में रखकर करता है। किसी म उद्युक्त प्रकार की विचिन्नामस आगेचन का आरम्भ आचार्य रामचन्द्र शुक्ल ने किया। उनकी नुस्खी, सुर और जायमा की आगेचन आगेचन के इस रूप के दर्शन हम मिलेंगे।

आचार्य शुक्ल के ऐतिहासिक महान को और स्पष्ट करने के लिए एक बात और कहनी है। आज की जितनी आलोचना में किसी निर्माणि प्रतिमान (स्टैंडर्ड) द्वारा किसी कवि या ग्राह्यकार को तौना आचार्य शुक्ल का या नापना जमाया है। आज माना यह जाता है कि किसी ऐतिहासिक महान कवि की कृति ही उसकी आलोचना का प्रतिमान है, यदि के विचार, उसकी परिस्थिति को ही दृष्टि पथ में रखकर आलोचना होनी चाहिए। बात तो ठीक है, पर कोई आलोचक किसी कवि या कृति पर विचार करते हुए अपनी रुचि (टेस्ट या स्टैण्डर्ड) से धृषक् नहीं रह सकता, उसकी आलोचना में उसकी रुचि का सहित। यदि प्रयत्न नहीं तो परीक्षित रंगा हा, ऐसा रुचि जो उसके मन में घुर्गमिओं होती है। आलोचन का आलोचना में उसकी रुचि जलम नहीं की आसानी*। आलोचन की आलोचना में तदर्थ रुचि (विस्दरस्टेड इटर्स्ट) रखने का परामर्श देने वाले भी उसकी रुचि रुचि का निदम करने ही है। इसी रुचि को लेकर समथ और विश्व रुचिवाला आलोचन करते हैं। आलोचना के कुछ सिद्धान्त निर्धारित रहता है और उसके वे सिद्धान्त उसकी आगेचन के आधार होते हैं। इसी कारण सभी ने आलोचन साहित्य या काव्य के भीमासक भी होते हैं। वे माहित सिद्धान्त और आगेचन दाना प्रस्तुत करते हैं। आचार्य शुक्ल इसी श्रेणी के आगेचन थे। उन्होंने आगेचन तो की ही, साथ ही मात्र या ग्राह्य के सिद्धान्त भी निर्मा

* None the less, criticism, often precedes taste, and often follows it in such close neighbourhood that we often do not know which is which—H E Kellott's *Fashion in Literature*

रित किये, जिनका विचार बधास्थान होता। उनके कुछ अपने काव्य-सिद्धांत हैं, जिनके आधार पर उनको आलोचनाएँ खड़ी हैं। शुरु जी हिंदी के पहले आलोचक हैं, जिन्होंने काव्य-सिद्धांत भी स्थिर किये और आलोचनाएँ भी प्रस्तुत कीं। इनके पहले कोई ऐसा आलोचक नहीं दिखाई पड़ता। इनके पूर्व जितने आलोचक हुए थे उनकी आलोचना का आधार निजी नहीं था, वे प्रायः संस्कृत के लक्षण-ग्रंथों में निर्धारित साहित्य-सिद्धांतों को दृष्टि-पथ में रखकर आलोचनाएँ प्रस्तुत करते थे। वे प्राचीन सिद्धांतों के प्रस्थान से चलकर लक्ष्य तक पहुँचना चाहते थे। आचार्य शुरु ने अपना प्रस्थान स्थापित किया और उसके अनुसार लक्ष्य की ओर चले। इस विवेचन का तात्पर्य यही है कि आलोचना-क्षेत्र में शुरुजी का ऐतिहासिक दृष्टि से बड़ा महत्व है।

ऊपर हमने देखा है कि श्रेष्ठ आलोचक साहित्य-मीमांसक भी होता है, वह कुछ साहित्यिक-सिद्धांत भी प्रस्तुत करता है, जिनमें उसकी नब्बि प्रधान रूप से काम करती है। हम ने यह भी देखा है कि आलोचक के सिद्धांत उसकी आलोचना के आधार होते हैं, वे ही उसकी दृष्टियाँ होती हैं, जिनसे वह आलोच्य पर विचार करता है। ऐसी स्थिति में आचार्य शुरु के साहित्य-सिद्धांतों के दर्शन करने के पश्चात् उनकी आलोचना के विषय में और कुछ कहना सुविधाजनक प्रतीत होता है।

प्रकृति वा ईश्वर द्वारा मानव को बरदान-स्वरूप जो अनेक वस्तुएँ मिलीं उनमें वाणी को सर्वश्रेष्ठ समझना चाहिए, जिसके द्वारा वह अपने हृदय और बुद्धिगत भावों और विचारों को एक दूसरे पर साहित्य-वाङ्मय तथा अनादि काल से प्रकट करता आ रहा है। वाङ्मय वा विग्रह साहित्य साहित्य इसी वाणी का—इसके साथ यदि 'विशिष्ट' वा 'असामान्य' विशेषण लगा लिया जाय तो और अच्छा हो—कंटानुकंट और लिखित रूप में संवय है।

आत्मकल 'साहित्य' शब्द प्रधानतः दो अर्थों में चलता है। वह 'वाङ्मय' के पर्याय के रूप में भी प्रचलित है, जिसके अंतर्गत रचनात्मक और विवेचनात्मक सभी विद्याएँ वा शास्त्र आ जाते हैं। इसका अर्थ 'शुद्ध साहित्य' भी लिया

जाता है, जिसकी सामा के मार काय, नाश, क्या, विनय, आगेचना आदि आते हैं।

आचार गुप्त यत्रि 'गुप्त साहित्य' लेख ने व्यक्त थे यथार्थ उद्धरण 'साहित्य' से 'वाङ्मय' (वाक्य) तथा 'गुप्त साहित्य' दोष का अर्थ ग्रहण किया है। प्रतीत ऐसा दावा है कि पद्य व 'साहित्य' व 'गुप्त साहित्य' का ही अर्थ होते हैं, पर वास्तव में उसे 'वाङ्मय' का पयाय माना गया है। उन्होंने 'गुप्त साहित्य' ('सरस्वती', मा १०००) नामक विनय में विनय (वाङ्मय) तथा साहित्य का भेद प्रमाणित किया है, और अजय 'साहित्य' (वाङ्मय) के गुप्त अर्थ का सीमा के अन्तर्गत 'विनय' भा जा सकता है। उक्ति—'वाङ्मय यह विनय 'पद्या' या 'तत्त्व' का बोध है और साहित्य 'व्यंग्य' और 'विचार' का, विनय मन्त्रादिक है और साहित्य का अर्थ विनय एवं व्यंग्य है। विनय वाङ्मय को संकेत की भाँति नाम से रखा है, किन्तु साहित्य में 'वाङ्मय' का अर्थ में प्रामाण्य प्रयोग है और अन्कार, मुद्राङ्ग, सत्त्व रचना, भावों और मन्त्र तथा अन्तर्गत लक्षण जैसे निर्मात्र है। साहित्य भिन्न विनय लोका का भिन्न भिन्न प्रकार से भाषा को नाम से रखा है।" इस उद्धरण में यह बात प्रतीत है कि यहाँ 'साहित्य' व उनका अर्थ 'गुप्त साहित्य' से है। आगे चल कर व 'साहित्य' व 'वाङ्मय' का भी अर्थ होता है। इसी कारण भाषण के आरम्भ में वे कहते हैं—'साहित्य के अन्तर्गत वह वाङ्मय लिखा जा सकता है जिसमें अर्थ बोध के अतिरिक्त भावों में अथवा चमत्कारपूर्ण अन्तर्गत हो तथा जिसमें एक वाङ्मय की विचारमय समीक्षा का आधार हो।' इस उद्धरण का 'वाङ्मय' शब्द विशेष महत्त्व का है। इससे आगे उसी भाषण में गुप्त जी कहते हैं—'अर्थ से मेरा अभिप्राय वाङ्मय या विनय से है। अर्थ चार प्रकार के होते हैं—प्रतीति, अनुमित, अन्तर्गत और अर्थित।' इसमें अनुमित तथा अन्तर्गत अर्थ का अर्थ दर्शन विनय तथा इतिहास है, अर्थित अर्थ का अर्थ वाङ्मय है। 'साहित्य' (या गुप्त साहित्य) के अन्तर्गत दर्शन विनय तथा इतिहास नहीं आते, व 'वाङ्मय' के अन्तर्गत है। इस प्रकार हम देखते हैं कि अन्तर्गत 'साहित्य' को 'वाङ्मय' का पयाय मानते हैं।

पर 'साहित्य' का 'वाङ्मय' का पयाय मानने का भी उनका सोच नकारा उद्देश्य,

हैं। वे 'वाङ्मय' के अन्तर्गत आनेवाले विषय को भी विशेष परिस्थिति में 'शुद्ध साहित्य' के भीतर ले लेते हैं। ऐसा करना उचित भी है, अन्यथा साहित्य तथा अन्य शास्त्रों का पारस्परिक संबंध ही व्यर्थ हो जायगा। वे कहते हैं—“पर भाव वा चमत्काम्यमन्वित होकर ये तीनों (प्रत्यक्ष, अनुमित, आतोपलब्ध) प्रकार के अर्थ काम्य के आधार हो सकते हैं और होने हैं।” (इंदौरवाला भाषण, पृ० ३)। अभिप्राय यह कि दर्शन, विज्ञान, इतिहास आदि भी साहित्य (काम्य) के अंतर्गत आ सकते हैं, यदि उनकी अभिव्यक्ति इस प्रकार हो कि वे भाषोन्मेष करें, तथा चमत्कार वा अनुरंजनसुक्त हों। यदि दर्शन, विज्ञान आदि केवल अर्थ-बोध कराएँगे, केवल जानकारी कराएँगे, जैसा कि वे करते हैं, तो वे साहित्य के अंतर्गत न हों सकेंगे। आचार्य शुद्ध कहते हैं—“अर्थ-बोध कराना मात्र, किसी बात की जानकारी कराना मात्र, जिस कथन वा प्रबंध का उद्देश्य होगा वह साहित्य के भीतर न आएगा, और चाहे जहाँ जाय।” (इंदौरवाला भाषण, पृ० ३)।

‘वाङ्मय’ तथा ‘साहित्य’ पर किये गये विचार द्वारा साहित्य के स्वरूप का भी कुछ-कुछ ज्ञान प्राप्त होता है। आचार्य शुद्ध ने साहित्य की परिभाषा वैसे ही स्पष्ट और सीधे शब्दों में की है। वे कहते हैं—
 “साहित्य का स्वरूप ‘विचार’ और ‘कल्पना’ भाषा द्वारा प्रकट किए जाते हैं। यही साहित्य है। पदार्थ साहित्य नहीं, पदार्थों का शब्द-रूपी संकेत भी साहित्य नहीं और केवल शब्द भी साहित्य नहीं—‘विचार’ का नाम साहित्य है। ये विचार भाषा द्वारा प्रकट किये जाते हैं।... और ‘विचारों’ से तात्पर्य कल्पना, अनुभव, विवेचना तथा अन्त्यात्म मन की क्रियाओं से है।” (साहित्य, ‘छस्त्यती’ सन् १९०४)। वस्तुतः साहित्य जगत्स्थित मानव के हृदय तथा बुद्धि से संवद आलोकन और विषय की साहित्यकार द्वारा अभिव्यक्ति ही है। साहित्यकार इस अनेक रूपात्मक जगत् में रहकर, इसकी बातों को अपने माँतर ले जाकर, पुनः उन्हें बाह्य प्रकाशित करता है, वाणी द्वारा। वाणी द्वारा प्रकाशित यही अभिव्यक्ति साहित्य की संज्ञा धारण करती है। इस प्रकार आचार्य शुद्ध साहित्य को ‘कल्पना’ और ‘विचार’ की वाणीगत अभिव्यक्ति मानते हैं। अब बात रही

यदि वह पाना या भाषा जिस प्रकार की हो। इस पर यथार्थता विचार लेना। इस युग का निष्ठ जैसा न समालोचक पत्रकारी की शक्ति का 'विश्व अनुभव' (प्योर एक्स्पेरियंस) की वर्णित अभिव्यक्ति माना दे।

साहित्य ने सश्रित्त परिचय के पश्चात् हमें देखा है कि विधान
पद्धति की दृष्टि में कितने प्रकार की रचनाएँ हमारे अंतर्गत आती हैं। इसी
वाक्ये भाषण में साहित्य पर विचार करने के पश्चात् आचार्य शुद्ध ने रचना
प्रकार की दृष्टि में हमारे अंतर्गत (साहित्य के) भीतर काव्य, नाटक, उपन्यास,
समकाल और निरव को रखा है। निरव के ही भाव्य उद्देश्य साहित्यजीवन
भी ले लिया है। अतः हमें हमें उन विषयों पर आचार्य शुद्ध
के मत की विवेचना करने में अत्यंत प्रथम हमारा विचार विषय काय आता है।

आचार्य गुरु के राज्य सिद्धांत पर विचार करने के पुरे बन सिधार्थ
 आचार्य गुरु के राज्य सिद्धांतों के
 आधार

रा भी उन्हे स्वयं देना आवश्यक और सुविधाजनक
 होगा जिन्हें जलपाय पर ये राज्य सिद्धांत स्थित हैं।
 'उपक्रम' में कहा करी राजा (विचारों का) उत्पत्ति
 से भी हुआ है।

भाषाच शुद्ध के सभी पाठ्य ग्रंथों में शिक्षा या विद्या के मूल में यह अनन्यरूपामय गौण भगवत् तथा जीवन निहित है, वेदान्त को जगत् और जीवन में परे या दूर का पल्लु नहीं मानते। उनके विचारानुसार कान्य म दही के अतगत घटित घटनाना तथा स्थित पल्लुभा का चित्रण होता है। जगत् से जाचार्य शुद्ध का तात्पर्य उसकी जैसा उन्नी गोमा में गहरी है, जिसके अतगत आज मानव-अवस्था सम्य-शास्त्र विशेष रूप से दंड-धूप किता धरने है, प्रत्युत उसकी परिमित म रद भाग भी जाता है जो जात मानव द्वारा निन्द्य अंगा म स्थित है। यह भाग है प्रकृति। 'उपनिषद्' में हम जाचार्य

* So literature is the expression of pure experience which is communicable in language and which can be satisfactory simply because it has been communicated

—Lascelles Abercrombie M. A.'s *Principles of Literary Criticism*

शुद्ध के प्रकृति-प्रेम पर विचार कर चुके हैं। आचार्य शुद्ध के काव्य-सिद्धांत-चेतन को लेकर तो स्थिर किये ही गये हैं, साथ ही जड़ प्रकृति—कुल दार्शनिकों ने प्रकृति को चेतन भी कहा है—को भी लेकर। जगत् (या प्रकृति) के अंतर्गत वह अन्य लोक भी आता है जहाँ सूर्य, चंद्र, नक्षत्र, भेष आदि संस्थित हैं। आचार्य शुद्ध ने रहस्यवाद वा रहस्यमायना पर विचार करते हुए इस अन्यलोक का ही विशेष आधार लिया है।

काव्य का शुद्ध लक्ष्य उच्च-नीच सभी वर्गों के मनुष्यों को आनंद की अनुभूति कराना होता है, इस दृष्टि से तो काव्य में उच्च वा नीच वर्ग का प्रबल ही नहीं उठता। पर आचार्य शुद्ध ने काव्य-संबंधी सिद्धांतों की दृष्टि से जिस वर्गगत जीवन वा मनुष्य पर ध्यान रखा है वह मध्यम वा निम्न वर्ग का जीवन है, क्योंकि साधारण वा सामान्य जीवन इसी वर्ग का होता है, और इसी जीवन की अनुभूति अत्यधिक मानवों को रहती है।

तत्पर्य यह कि आचार्य शुद्ध के काव्य-सिद्धांत वा विचार जगत् और जीवन के आधार पर स्थित हैं। सिद्धांत का आधारभूत जीवन सामान्य वा साधारण है, और जगत् चर-अचर वा जड़-चेतनमय।

आचार्य शुद्ध हृदय-स्थित कोमल तथा परुष दोनों भावों की सार्वकता के समर्थक हैं, वे इन दोनों प्रकार के भावों की उपवोगिता मानते हैं। इसलिए वे काव्य में इन दोनों के चित्रण पर जोर देते हैं। केवल कोमल भावों की ही व्यंजना को, जो प्रायः दृष्टिगत होती है, वे अच्छा नहीं समझते, उनके विचारानुसार कोमल के साथ ही परुष भावों की व्यंजना भी होनी चाहिए। काव्य में कोमल तथा परुष दोनों भावों की स्थिति की आवश्यकता पर दृष्टि रखकर ही वे इस क्षेत्र में 'सामंजस्यवाद' के समर्थक हैं।

इसी संयन्ध में एक बात और कहना है। यह वह कि आचार्य शुद्ध काव्य में चमत्कारवाद के पक्षपाती नहीं थे। वे सीधी-सादी वस्तु वा भाव-व्यंजना के ही सदैव समर्थक रहे। काव्य में असाधारण नहीं, साधारण ही विशेष रूप से अपेक्षणीय है, क्योंकि साधारण से ही असाधारण की स्थिति है। आचार्य शुद्ध इसी मत के अनुयायी थे। इसी विचार के कारण उन्होंने चमत्कार-वादियों को सर्वत्र निम्न कोटि में रखा है।

कदा रति तथा उत्कर्षा कृति काव्य म अन्वयायाभिनि सारथ है, दोनों एक
 तन्त्रे म जाग नहा रिते जा सन्त । अत आचार्य एत ने काव्य पर विचार
 करत हुए रति के गुण तथा कर्म का भी निर्देश यन्त्रतन
 रति का म्य भिन्न है । रति सामान्य मानव-सम्मान के कुछ ऊपर उठा
 हुआ विशेष प्राप्ति माना है । 'रितेण प्राप्ति' शब्द दर्शित है
 कि उमर हृदयतन धर्म सामान्य से ऊँच होते हैं । सभी मनुष्य के पास
 हृदय होता है तथा मनुष्य के हृदयतन भाव यथासंभव अन्तः-भगता
 काय यन्त्र है, छन, मनुष्य म अनुभूति होती है, पर कवि के हृदय के
 भाव अन्तः की ओर है, अन्तः काय कुछ सीमन्तपुर्वक संचालित रहता है ।
 रति का अनुभूति भी अन्तः की ओर ही होता है । तात्पर्य यह कि इन
 भावों का अनुभूति का स्तर है रति का मानव से विशेष गति का
 स्तर, ज्ञाता - । यह अधिक या रितेण भावुक का अनुभूतिमूल माना है ।
 आचार्य ने रति के लिए द्वाहा गुणों का होना विशेष रूप से माना है । वे
 यन्त्र हैं— भावुरता ही कवि की प्रधान निरूपिता है ।—(इतिहास, १० : ६५)
 भाव ग्यता पर भी उन्होंने रति के इसी गुण का होना कहा है—“रति का
 म्य गुण भावुरता अथवा अनुभूति की सीमन्ता है ।”—(काव्य म
 रत्नसारा, १० : ७)

भावुरता और अनुभूति हृदय के श्रेष्ठ व्यक्तार हैं इनके साथ ही रति के
 एक और गुण का होना आचार्य कुछ न भावुरता माना है, वह है कान्ता ।
 कान्ता का अर्थ हृदय तथा बुद्धि दोनों में है । वह दृश्य की प्रेरणा पर ता
 चरती है, पर सुवच गति उसे बुद्धि से निग्रही है । कान्ता रति का विशेष
 महाविदा होता है, रति उमरी अनुभूति या भावुरता से उदसीन नृमि पर
 है जन्ता है, जिसमें कवि अपने कर्म की पूर्ति में उत्तर होता है । कान्ता,
 अनुभूति या भावुरता से उत्पन्न होने हुए भी कवि गुणा का स्तर यदि वह
 इनके द्वारा प्रकृत अन्तः का भाव की व्यक्त करने के लिए कान्ता में समाहित
 होता है । शर्माचार्य रति को कान्ता की भी आवश्यकता होती है । आचार्य शुक्ल
 ने कहा है—“अतः हम यह समझते हैं कि कान्ता और भावुरता कवि के लिए
 दोनों आवश्यक हैं । भावुरता पर कान्ता का अर्थ और अधिक स्पष्ट

वाला होता है सभी कवि होता है—(काव्य में रहस्यवाद, पृ० ३९)।

उपर्युक्त विवेचन से यह बात स्पष्ट हो गई होगी कि कवि में असामान्य वा विशिष्ट हृदय की स्थिति होती है, जिसके कारण उसकी भावुकता वा अनुभूति में तीव्रता आ जाती है। साथ ही वह कल्पनाशील भी होता है। इन गुणों के कारण कवि में दो विशेषताएँ आती हैं, भावुकता वा अनुभूति की तीव्रता होने से वह इसको आलंघन वा विपक्ष की सीमा से ग्रहण करता है और साथ ही कल्पना द्वारा भाव की गहरी या हल्की अनुभूतियों में अपने को दुरंत ही पहुँचा देता है। इस प्रकार वह अन्य को परिस्थितियों में अपने को सीधे ही डाल पाता है, अन्य के सुख-दुःख का अनुभव स्वयं कर पाता है। उसका हृदय वा अंतःकरण विशाल हो जाता है। आचार्य शुक्ल ऐसे ही विशाल अंतःकरणधन्य को प्रकृत कवि कहते हैं—“प्राप्त प्रसंग के गोचर-अगोचर सब पक्षों तक जिसकी दृष्टि पहुँचती है, किसी परिस्थिति में अपने को डालकर उसके अंग-प्रतंग का साक्षात्कार जिसका विशाल अंतःकरण कर सकता है, वही प्रकृत कवि है।”—(गोस्वामी तुलसीदास, पृ० १७२-७३)। कवि के संबंध में ऐसी ही बात उन्होंने प्रायः सभी स्थलों पर कही है—“कवि की पूर्ण भावुकता इसमें है कि वह प्रत्येक मानव-स्थिति में अपने को डालकर उसके अनुभव भावका अनुभव करे।”—(वही, पृ० ९३)।

हृदय की इस विशालता वा व्यापकता से कवि में लोक सामान्य हृदय के योग्य आलंघन निर्णीत करने की शक्ति भी आ जानी चाहिए, उसे इस बात का ज्ञान हो जाना चाहिए कि कौन-सा आलंघन ऐसा होगा जिसके प्रस्तुत करने में सभी का हृदय उसमें लीन हो सकेगा। इस प्रकार के आलंघन के चुनाव की क्षमता रखनेवाले को आचार्य शुक्ल सच्चा कवि कहते हैं, क्योंकि रस-दशा इसी पथ पर चलकर प्राप्त हो सकती है जो काव्य का परम लक्ष्य है। वे कहते हैं—“सच्चा कवि वही है जिसे लोक-हृदय की पहचान हो, जो अनेक विशेषताओं और विचित्रताओं के बीच मनुष्य-जाति के सामान्य हृदय को देख सके। इसी लोक-हृदय में हृदय के लीन होने की दशा का नाम रसदशा है।”—(चित्तामणि, पृ० ३०८-९)।

आचार्य शुक्ल का दृष्टि में प्रकृति का क्या स्थान है? हम इस सुके
हैं। व कवि ने लिये प्रकृति का निरीक्षण अत्यन्त सज्जित है—‘प्रकृति
के नाना रूपा जो दर्शन के लिए कवि की आँखें खुली रहनी चाहिए’, उसका
सुन्दर वर्णन करने के लिए जान खुले रहने चाहिए, और उसका प्रभाव
ग्रहण करने के लिए उसका हृदय खुल रहना चाहिए’—(गोपबन्धु
तुलसीदास, पृ. ११६)।

रसिता का साव प्रबलता हृदय का आधार है, उस हृदय का जो
नाना रूपों का है, प्रकृत भाव का सम्बन्ध है। इसी से आचार्य शुक्ल ने
कहा है—‘रसिता वहाँ जिसने निज किसी आशय में लीन
काव्य तथा भाव हो जाय’—(नागार्जुनप्रवर्णिका, भाग १६, मध्या १०
पृ. ११०)। चित्त को प्रवेश में लीन करने के लिए
रसिता में अन्तर्गत जान जाना चाहिए, जिसका निरचन वर्ण अमोघ गद्य, हमारा
गन्धर्व है। उद्धरणार्थ ‘आशय’ शब्द से निष्पन्न है। यहाँ ‘आशय’ से तात्पर्य
भाव या हृदय के आशय से है। रहने का अभिप्राय यह कि रसिता का मुख्य
तत्त्व भाव से है।

भाव का मनाविवरण हृदय में रखना है रूप में प्रमुख रहता है, उनका
उत्प्रेरण निम्न निम्न परिस्थितियों होता है अर्थात् भावों का जगना परि-
स्थिति स्रोत है। मानव हृदयगत भावों को जगने के लिए
‘काव्य तथा आलम्बन परिस्थिति की प्राप्ति एकत्र में—जहाँ कुछ न हो—नहीं हो
सकती। ऐसी परिस्थिति या ऐसा वास्तव तभी आ सकता है जब
मानव चिन्दा जब और चेतन वस्तुओं के संपर्क में रहे, क्योंकि भावों के दृष्टि मुख्य
और बुद्धि, जो इन्द्र (भावों को) अनेक रूपों में परिणत करते हैं, जब और चेतन
परिस्थिति में ही मिल सकते हैं, और, जब और चेतन की उपर्यास इन्द्र वास्तव
प्रकृति में होता है, जिनके ही भीतर जीवों भी चलता है। इस प्रकार अन्तर्गत यह
होता है कि भावों का जगना का क्षेत्र वास्तव प्रकृति का जगत् और जीवन में
मिलता है। साहित्यिक पदार्थों में ऐसे ही कह सकते हैं कि भावों के आलम्बन
जगत् और जीवन है। जब रसिता का सबसे भाव से है और भावों के

आलंवन जगत् और जीवन हैं, इस प्रकार कविता के भी आलंवन जगत् और जीवन उद्हरते हैं। आचार्य शुक्ल भी मूलतः हृदय के भावों का संबंध जगत् और जीवन से स्थापित करना कविता का कार्य समझते हैं—“हृदय पर नित्य प्रभाव रखनेवाले रसों और व्यापारों को भावना के सामने लाकर कविता बाह्य प्रकृति के साथ मनुष्य की अंतः प्रकृति का सामंजस्य बटित करती हुई उसकी भावात्मक सत्ता के प्रसार का प्रयास करती है।” (चिंतामणि, पृ० १९९)। एक दूसरे उद्धारण से यह बात भी स्पष्ट हो जायगी—“अतः काव्य का काम मनुष्य के साथ सब भावों और सवस्मोविकारों के लिए प्रकृति के अपार क्षेत्र से आलंवन या विषय चुन-चुनकर रखना है। इस प्रकार उसका संबंध जगत् और जीवन की अनेकरूपता के साथ स्वतः सिद्ध है।” (काव्य में रहस्यवाद, पृ० १)। एक स्थल पर आचार्य शुक्ल ने काव्य को इस जगत् की अभिव्यक्ति कहा है—“कविता का संबंध ब्रह्म की व्यक्त सत्ता से है, चारों ओर फैले हुए सोचर जगत् से है; अव्यक्त सत्ता से नहीं। जगत् भी अभिव्यक्ति है; काव्य भी अभिव्यक्ति। जगत् अव्यक्त की अभिव्यक्ति है और काव्य इस अभिव्यक्ति की भी अभिव्यक्ति है।” (वही, पृ० ११)। अभिव्यक्ति के इसी रूप को लेकर आचार्य शुक्ल काव्य में ‘अभिव्यक्तिवाद’ की स्थापना करने के पक्षार्थी हैं।—(देखिए वही, पृ० ५)।

ऊपर हृदय वा भाव को लेकर काव्य पर विचार हुआ। काव्य में बुद्धि वा ज्ञान का भी स्थान है। उसमें ज्ञान तथा भाव दोनोंका सामंजस्य होना चाहिए। जिस काव्य में यह सामंजस्य न होगा वह अश्रेष्ठ काव्य की कोटि में न आ सकेगा। आचार्य शुक्ल कहते हैं—“हृदय की ऐसी भावदशा कभी-कभी होती है जिसका न धर्म से विरोध होता है, न ज्ञान से, और न किसी दूसरी भावदशा से। यही सामंजस्य हमारे यहाँ का मूल मंत्र है। जिस काव्य में यह सामंजस्य न होगा उसका मूल्य गिरा हुआ होगा।” इस सामंजस्य का अभिप्राय यह है कि बुद्धि अपना स्वतंत्र रूप से ज्ञान-संपादन का कार्य करे और हृदय भाव-प्रवर्तन का। एक दूसरे के कार्य में बाधक न हो, हस्तक्षेप न करे। बुद्धि वह न कहने जाय कि हृदय क्या? वह तो फालतू काम किया करता है, हृदय वह न कहने जाय कि बुद्धि क्या? वह तो सस्ते लकड़ पीरा

करता है। ज्ञानात्मक दृष्टि के दृष्टान्तों के रूप में हम कर। (इन्द्राग्नी
भाष्य, पृ० ५२)।

आधारण या सामान्य (सामान्य और जनरल) ज्ञान का विषय ही दृष्टि में
आचार्य शुक्ल ने अपने सा स्पष्ट उदाहरण प्रकार का माना है। भारतीय
आचार्य ज्ञान का पद एक एक एकलुपति या 'सर्व दैनिवृत्ति' मानते हैं।
आचार्य शुक्ल दृष्टि की मुक्त ज्ञान को स्पष्टता मानते हैं, जिनमें दृष्ट्यन्तरे-
रूपों के बीच भाव का अन्तर अपने शुद्ध रूप में प्रियमान होता है। इस
अन्तरात्मक या स्पष्टता का प्रति मध्यम 'सामान्य' शुद्ध प्रतिभा का स्पष्ट
इस प्रकार निधारित करते हैं—'दृष्टि का इसी मुक्ति को भाषना के लिए
मनुष्य का योगी के द्वारा विद्यमान करने जाई है उसे ज्ञानता करते हैं।'—
(चित्तमणि, पृ० १०३)। पर एक स्पष्टता और स्पष्टविज्ञान की विशेषता
न ही तर समुक्त ज्ञान की एक परिभाषा ज्ञान ही मूल प्रतीति होगी।

जब ज्ञान का प्र विषय का दृष्टि में साधन पर विचार हुआ है। इस
विस्तृत ज्ञान और जीवन से किन प्रकार का 'धारण' साधन मध्य ही सतत
है, इस पर भी कोई विचार कर लें। काय के अनेक उच्च
काय तथा व्यापार है जो वे करते हैं, पर उनमें 'प्रभाव' की श्रेष्ठ समझना
शोधक चाहिए। ज्ञान का प्रभाव ही समझना इसी मही कि प्र

पाठक या श्रोता का प्रभावित करे। ये प्रभाव अनेक
प्रकार के हो सकते हैं। इसे ही दृष्टि मध्यम रूप में यदि अनेक व्यापार
में से ऐसा व्यापार चुनता है जो प्रभावोत्पादित करने से सतत होता है।
ज्ञान में समझना तथा प्रभावोत्पादक के लिए इस प्रकार का
'व्यापार ज्ञान' आचार्य शुक्ल ज्ञान का मानते हैं—'यदि लोग अपने
और दान विचार के विचार में कि प्रभाव पाद-धारण करते हैं उसी
प्रकार ज्ञान समझना और प्रभावोत्पादक उच्च उपस्थित करने के लिए
व्यापार-धारण भी करते हैं। ज्ञान में व्यापार और प्रभावोत्पादक दोनों के कारण
प्रभावोत्पादक दृष्टि का अधिक ज्ञान करनेवाला होता है, आचार्य यदि ही दृष्टि
उसी पर जाती है। यह ज्ञान का प्रभाव से होता है। ज्ञान को (१) ज्ञान
द्वारा उपस्थित प्रभाव के भीतर ही होता है जो हो सकता है, ज्ञान

उस व्यापार और प्रसंग का व्याप्य-व्यापक संबंध होता है और वह व्यापार उपलक्षण मात्र होता है; और कहीं (२) चुना हुआ व्यापार प्रस्तुत व्यापार से सादृश्य रखता है; जैसे अन्योक्ति में ।” — (गोस्वामी तुलसीदास, पृ० १२१-१२३) । प्रभावोत्पादन के लिए दूसरी प्रक्रिया का निर्देश भी आचार्य शुक्ल ने किया है — “गंभीर चिंतन से उपलब्ध जीवन के तथ्य सामने रखकर जंत्र कल्पना मूर्त-विधान में और हृदय भाव-संचार में प्रवृत्त होते हैं तभी मार्मिक प्रभाव उत्पन्न होता है ।” — (प्रवेशिका, शेष स्मृतियाँ, पृ० १४) । तात्पर्य यह कि व्यापार-शोधन तथा विशिष्ट काव्य-विधान द्वारा भी प्रभाव उत्पन्न हो सकता है ।

यहीं प्रभाव से संबद्ध एक और बात पर विचार कर लें । कुछ कविताएँ वा कविता की पंक्तियाँ ऐसी प्रभावोत्पादनी वा शुभती-सी होती हैं कि लोग उन्हें बार-बार गुनगुनाया करते हैं । गुनगुनाने की प्रेरणा काव्य तथा प्रभाव का कारण स्वयं उन कविताओं में निहित अनुभूति की तीव्रता, संगीत की मधुरता वा अन्य कोई वस्तु होती है, जो हृदय में गूँज उत्पन्न करती है जिससे उसका प्रभाव कुछ काल तक बना रहता है । काव्य में इस विशिष्टता की ओर आचार्य शुक्ल की दृष्टि है । बिहारी की कविता पर विचार करते हुए वे कहते हैं — “बिहारी का काव्य हृदय में किसी ऐसी लय वा संगीत का संचार नहीं करता जिसकी स्वरधारा कुछ काल तक गूँजती रहे ।” — (इतिहास, पृ० १०३) । अर्थात् वे श्रेष्ठ काव्य के लिए इस गूँज को आवश्यक मानते हैं ।

यह तो हुआ आलंबन वा विषय; व्यापार-शोधन तथा प्रभाव की दृष्टि से निर्धारित काव्य के स्वरूप पर विचार । अब वाणी-विधान की दृष्टि से भी उसपर किया गया विचार देखिए । साहित्य, जिसके अंतर्गत काव्य काव्य तथा वाणी भी आता है, प्रधानतः वाणी का ही व्यापार है । अनुभूति, विधान कल्पना, अभिव्यञ्जना आदि सभी शक्तियों को लिये-दिये कवि छटपटाता ही रहेगा; यदि उसमें वाणी न रहेगी, यदि वह अभिव्यक्ति न कर सकेगा । हमारे यहाँ सारी विद्याओं का प्रतीक ‘सरस्वती’

भी 'वाणी' का 'भावना' भा है। तात्पर्य यह कि शब्द का शब्द वा वाणी-विधान प्रदान है। प्रश्न होता है कि वाच्य म शब्द विधान का स्वरूप क्या हो? शब्द-विधान की दृष्टि से यह तो निश्चित है कि वाच्य में नित्यप्रति के व्यवहार के शब्द विधान का रूप नहीं जाता, यदि नहीं जाता भी है तो विरल। वाच्य का शब्द विधान कुछ विशेष होता है अवश्य। इसी विशेष शब्द विधान की साहित्य में वक्रता, वैलक्षण्य, वैचित्र्य, चमत्कार, अनूठापन आदि नामों से अभिव्यक्ति करने हैं। इसी वक्रता को लेकर हमारे यहाँ कुतूह का वक्रोक्तिवाद चला। जिसके अनुसार वक्रोक्ति ही वाच्य की आत्मा है—'वक्रोक्ति वाच्य जीवतम्'—इस पक्ष का प्रतिपादन किया गया था।

आचार्य शुक्ल वाच्य म वक्रता या चमत्कार का भी—को ही नशा—स्थान देते हैं, पर कुछ शर्तों के साथ। पहले यह देख लिया जाय कि चमत्कार का स्वरूप उन्होंने क्या माना है—“चमत्कार से हमारा वक्रता या वाच्य उक्ति के चमत्कार से है, जिसके अन्तर्गत चमत्कार का विशेषता (जैसे, अनुप्रास ■), शब्दों की श्रृंखला (जैसे, इत्येव, यमय आदि में), वाक्य की वक्रता या वचनवर्गी (जैसे, कात्यायनार्पित, परित्यक्ता, निरोधाभास, असंगति इत्यादि में) तथा अप्रयुक्त वस्तुओं का प्रयुक्त अथवा प्रयुक्त वस्तुओं के साथ उनके सादृश्य या सम्यक् का अनवधान या दूरानुद वक्रता (जैसे, उल्लेख, अनिष्टवोक्ति आदि में) इत्यादि प्रयुक्त आती हैं”—(चिन्तामणि प्र० २२*-२३०)। चमत्कार या वैचित्र्य द्वारा वाच्य म मार्मिकता तथा प्रभावशालिता की सृष्टि होती है, आचार्य शुक्ल की दृष्टि इससे इस पक्ष पर भी है। वे कहते हैं—“मेरा अभिप्राय कथन के उम दृग से है जो उम कथन का जोर शोभा या आकर्षित करता है तथा उससे विषय को मार्मिक और प्रभावशाली बना देता है। ऐसी उक्तियों में कुछ तो शब्द की लक्षण दर्शना शक्ति का अवश्य लिया जाता है और कुछ वाक्य, पर्यायोक्ति ऐसे अलंकारों का।”—(गोशामी तुलसीदास, पृ० १८१)। तात्पर्य यह कि चमत्कार वा उक्ति वैचित्र्य को आचार्य शुक्ल वाच्य म केवल उसी रूप में लेना चाहते हैं जिस रूप म इसका द्वारा उममें प्रभावोत्पादना आये। वे चमत्कार के उम रूप

के प्रतिपादक नहीं, जो खिलवाड़ वा तमाशा प्रस्तुत किया करता है। वे कहते हैं—“उक्ति-वैचित्र्य से यहाँ हमारा अभिप्राय उस वेपर की उड़ान में नहीं है जिसके प्रभाव से कवि लोग जहाँ रवि भी नहीं पहुँचता, वहाँ से अपनी उत्प्रेक्षा, उपमा आदि के लिए सामग्री लिया करते हैं।”—(वही)। उन्होंने इस प्रकार का चमत्कारवाद कहीं भी नहीं ग्रहण किया। हम पहले कह आये हैं कि वे चमत्कारवादी नहीं थे।

काव्य में वैचित्र्य का भी स्थान स्वीकार करने के लिए उनकी शर्त यह है कि वक्रता वा वचनमर्मिमा भाव वा अनुभूति से प्रेरित हो। कोरी वा शुद्ध चमत्ता काव्य नहीं। वे कहते हैं—“वचन की ओ वक्रता भाव-प्रेरित होती है, वही काव्य होती है।”—(भ्रमरगीततार, पृ० ७०)। “चमत्कार का प्रयोग भावुक कवि भी करते हैं, पर किसी भाव की अनुभूति को तीव्र करने के लिए! जिस रूप वा जिस मात्रा में भाव की स्थिति है उसी रूप और उसी मात्रा में उसकी व्यंजना के लिए प्रायः कवियों को व्यंजना का कुछ सामान्य ढंग पकड़ना पड़ता है।”—(चिंतामणि, पृ० २३०)।

काव्य में वक्रता की अवस्थिति कैसे होती है, इसका कारण अंतिम उदाहरण से कुछ-कुछ बिंदित होता है। वस्तुतः बात यह है कि भाव-संपन्न कवि अपनी कविता द्वारा श्रोता या पाठक पर कुछ प्रभाव उत्पन्न करना चाहता है, इस कार्य की पूर्ति के लिए वह प्रायः ज्ञान-बूझकर अपनी उक्ति को कुछ वक्र पथ पर ले जाता है, क्योंकि ऐसा न करने से उक्ति में प्रभावोत्पादनीय शक्ति का सन्निवेश न हो पायेगा। कभी-कभी यह वक्रता भावावेग के कारण स्वतः भी आ जाती है, जैसा कि आचार्य शुक्ल का मत है—“उमड़ते हुए भाव की प्रेरणा से अकसर कथन के ढंग में कुछ वक्रता आ जाती है। ऐसी वक्रता काव्य की प्रक्रिया के भीतर रहती है।”—(चिंतामणि, पृ० २३६)। आधुनिक अंग-रेज समालोचक एवरक्रॉफी भी काव्य का कारण यही भावावेग बतलाते हैं। पर काव्यगत वक्रता का कारण सर्वत्र यह भावावेग ही नहीं होता:

“.....the greater the inspiration, the greater the art required to give it literary expression.”—Lascell's bercrombie M. A.'s *Principles of Literary Criticism*, p. 17.

अधिनतर तां वरि ॥ स्थित साध्य-बीजल होता है ।

आचार्य गुप्त इस यन्त्रता वा अनृष्टपन की स्थिति साध्य के भाव तथा विभाव दोनों पक्षा में मानते हैं—“अनृष्टपन कहीं तो किसी भाव वा मनोवृत्ति की व्यवस्था में—अर्थात् चित्त वाक्यों में उस भाव की व्यवस्था होती है उनमें—और कदा उम उरु या तद्वत् में ही होता है चित्त की ओर वरि अपने विषय की भाव से भाव को प्रवृत्त करता है । सुमीते के लिए एक को हम भाव पक्ष का अनृष्टपन कह सकते हैं, दूसरे को विभाव पक्ष का ।”—(काव्य में रहस्यवाद, पृ० ७१) ।

आचार्य शुक्ल कहता या वैचित्र्य को काव्य के लिए अत्यंत प्रयोजनीय वस्तु मानते हुए भी, उसे काव्य का चिर सहयोगी नहीं मानते । उसे वे काव्य का एक अतिरिक्त गुण मानते हैं, जिसके द्वारा मनोवृत्तियों की माप्रा यद जाता है । उनके मतानुसार सीधा सादी वाणी द्वारा भी प्रभावोत्पादनीय कविता प्रस्तुत हो सकती है । हम यन्त्रता की आवश्यकता तथा इसकी गौणता दोनों पक्षों पर उद्धारण प्रस्तुत करते हैं—“भावना को गोचर और वजीर रूप देने के लिए, भाव की विमुक्त और स्पष्ट द गति के लिए, काव्य ॥ यन्त्रता या वैचित्र्य अत्यंत प्रयोजनाय वस्तु है, हममें संदेह नहीं ।”—(इंदिरबाला भाषण, पृ० ७६) । इसकी गौणता या उद्धारण देखिए—“अनृष्टपन काव्य के नित्य स्वरूप के अनन्त नहीं है, एक अतिरिक्त गुण है जिससे मनोवृत्तियों की माप्रा यद जाता है । इसके बिना भी तत्सम करनेवाली कविता उत्पन्न हुई है और होता है ।”—(काव्य ॥ रहस्यवाद, पृ० ७१) । पर ऐसी कविता कम हो मिलती है । वरि अपनी वाणी की शिक्षा रखता ही है, उसमें यन्त्रता की स्थिति करना ही है । अँग्रेज वरि उद्धृतार्थ काव्य में ऐसी ही सीधी सादी तथा नियम की व्यावहारिक भाषा के समर्थक थे, पर वे अपने इस मत का अनुगमन स्वयं न कर सके । उनकी भाषा में भी यन्त्रता मिलती ही है । भाषा ही यह भी कह देना आवश्यक है कि काव्य ॥ केवल चमत्कार ही चमत्कार का संनिवेश कोई यमीर जागेकर न मानेगा ।

१. चमत्कार-वृद्धि और उस वृद्धि की दृष्टि में रखकर आचार्य शुक्ल काव्य को तान भेजियों में रखना चाहते हैं—“(१) जिसमें केवल चमत्कार या

वैलक्षण्य हो, (२) जिसमें केवल रस या भावुकता हो, (३) जिसमें रस और चमत्कार दोनों हों ।'—(जायसी-ग्रंथावली पृ० २२०) । प्रथम प्रकार के काव्य को वे 'काव्याभास' वा 'सूक्ति' कहते हैं और दूसरे प्रकार को 'प्रकृति-काव्य'; दूसरे प्रकार के काव्य को ही वे श्रेष्ठ काव्य मानते हैं ।

सूक्ति से आचार्य शुक्ल का तात्पर्य ऐसी रचनाओं से है, जिनमें केवल अनूठापन ही अनूठापन रहता है, उनके द्वारा केवल मनोरंजन ही होता है, मन रमता नहीं, भावों में तीव्रता नहीं आती, वे भावों को उद्बुद्ध करने में समर्थ नहीं होते । सूक्ति के विषय में विचार करते हुए वे कहते हैं "ऐसी उक्ति जिसे सुनते ही मन किसी भाव या मार्मिक भावना (जैसे, प्रस्तुत वस्तु का सौंदर्य आदि) में लीन न होकर एकवारगी कथन के अनूठे ढंग, वर्ण-विन्यास या पद-प्रयोग की विशेषता, दूर की सुश्र, कवि की चातुरी या निपुणता इत्यादि का विचार करने लगे, वह काव्य नहीं, सूक्ति है ।"—(चिंतामणि, पृ० २३३) । काव्य और सूक्ति में भेद बतलाते हुए वे कहते हैं—"जो उक्ति हृदय में कोई भाव जागरित कर दे या उसे प्रस्तुत वस्तु या तथ्य की मार्मिक भावना में लीन कर दे, वह तो है काव्य । जो उक्ति केवल कथन के ढंग के अनूटेपन, रचना-वैचित्र्य, चमत्कार, कवि के श्रम या निपुणता के विचार में ही प्रवृत्त करे, वह है सूक्ति ।"—(चिंतामणि, पृ० २३४) । इस प्रकार चमत्कार को दृष्टि में रखकर आचार्य शुक्ल काव्य के दो प्रधान रूप निर्धारित करते हैं—एक सूक्ति-काव्य और दूसरा भाव-काव्य ।

आचार्य शुक्ल कोरे चमत्कार को कवि-कर्मगत वा काव्यगत खिलवाड़ मानते हैं । संस्कृत-साहित्य के आचार्यों ने चमत्कार का ग्रहण भले अर्थ में किया है । उनके मतनुसार चमत्कार मन के विस्तार वा विकोचन का कारण होता है; वही लोकोत्तर आनन्द की जिसे रस कहते हैं, अनुभूति कराता है; अर्थात् काव्य में लोकोत्तर आनन्द की सृष्टि चमत्कार के समानाधिकरण्य के कारण होती है । तात्पर्य यह कि संस्कृत के आचार्यों ने चमत्कार को रसानुभूति में सहायक माना है, और आचार्य शुक्ल इसे काव्य की निम्न श्रेणी का धर्म बताते हैं । इसे यों कहना चाहिए कि संस्कृत में 'चमत्कार' और 'रमणीयता'

पर्यायवाची शब्दों के रूप में व्यग्रहृत हैं और इन्होंने 'अमरार्थ' और 'समर्णीयता' को एक दूसरे के शिपरीत माना है। पहला है शब्द-सौंदर्य विधा पर गुण और दूसरा है आभ्यन्तर-सादर्य विधायक गुण।

वाक्य के सम्बन्ध पर विचार करने के पश्चात् अब उसके विषय (क्षेत्र या भूमि) पर जाएँ। यह हम जानते हैं कि आचार्य शुक्ल का वाक्य सिद्धान्त

जगत् और जीवन् के आधार पर स्थिर है, इसलिए उनके वाक्य के विषय मर्यादित रूप से वाक्य का क्षेत्र या विषय भी जगत् और जीवन् में ही समान विस्तृत होना स्वाभाविक है। वे

कहते हैं—“जितना विस्तार जगत् और जीवन् का है उसना ही विस्तार उनका (वाक्यभूमि का) है।”—(वाक्य म रहस्यसूत्र, पृ० ७)।

वाक्य की इस विस्तृत भूमि का विभाजन य तीन स्तरों में करते हैं—

“कान्ति दृष्टि नहीं तो १ नरनेत्र के भीतर रहती है, वहीं २ मनुष्येतर प्राणी सृष्टि में और वहाँ ३ समस्त चराचर में।”—(चितामणि, पृ० १९९)

इसी विभाजन की दृष्टि में उन्होंने तीन दृश्यों के कवियों का भी उल्लेख किया है—“विषय क्षेत्र के विचार में देखते हैं तो प्रायः तीन दृश्यों के कवि पाए जाते हैं। कुछ तो नर प्रकृति के वर्णन में ही अधिकतर लीन रहते हैं, कुछ प्राणी प्रकृति के वर्णन में और कुछ दोनों में समान रुचि रखते हैं।”—(वही, पृ० २६४)।

इस उद्धरण से भी वाक्य-विषय का स्पष्टीकरण होता है। इस प्रकार हम देखते हैं कि आचार्य शुक्ल की मति में वाक्य का विषय-क्षेत्र तथा व्यापक

है। उनका अनुसार जिस वाक्य का विषय चित्तता ही व्यापक होगा उस वाक्य की दृष्टि उतनी ही व्यापक और गंभीर होगी, अर्थात् प्रथम या द्वितीय प्रकार के वाक्य की अपेक्षा तृतीय प्रकार का वाक्य श्रेष्ठ है। आचार्य शुक्ल कहते हैं—

‘पहले कहा जा चुका है कि नरनेत्र के भीतर बस रहनेवाली वाक्यदृष्टि की अपेक्षा संपूर्ण जीवनक्षेत्र और समस्त चराचर के क्षेत्र से मार्मिक तथ्यों का चयन करनेवाली दृष्टि उत्तरोत्तर अधिक व्यापक और गंभीर बनी जायगी।’—

(वही, पृ० २१२-२१३)।

वाक्य विषय की एक बात और। यह कहा जा चुका है कि उद्दिवादी होने के कारण ये निरात्मवाद के सिद्धांत के अनुयायी थे। पर इनका उद्दिवाद

कोरा नहीं है, उसमें हृदय के लिए पूरा स्थान है। वे मानते हैं कि सम्भवा व्यो व्यो विकसित होती गई त्यों-त्यों मनुष्य की ज्ञान-सत्ता भी बुद्धि-व्यवसाय-त्मक होती गई; अर्थात् सम्भवा के विकास के साथ ही मनुष्य बुद्धि से ही अधिक काम लेने लगा। हृदय को उतना अवकाश नहीं दिया गया। अब मनुष्य का ज्ञान-क्षेत्र या बुद्धि-क्षेत्र विस्तृत हो गया है। इसलिए ज्ञान-क्षेत्र के विस्तार के साथ ही भाव-क्षेत्र का भी विस्तार करना चाहिए। ज्ञान, विज्ञान आदि के अनुसंधान के कारण बहुत-से नवीन विषय उपस्थित हो गये हैं, अतः कवि का कर्तव्य है कि वह इन्हें भी अपने काव्य का विषय बनाये और इस रूप में प्रस्तुत करे कि ये हमारे भावों के आलंबन हो सकें। ऐसा करने के लिए सम्भवा के विकास के कारण अनेक आवश्यकताओं में छिरे आलम्बनों को मूर्त या गोचर रूप देना होगा, जो हमारे हृदय के भावों को उत्तेजित कर सकें। तात्पर्य यह कि ज्ञान-क्षेत्र के विस्तार के साथ ही भाव-क्षेत्र का विस्तार भी आवश्यक है, इस कार्य की पूर्ति के लिए कवि को अग्रसर होना पड़ेगा। और उसे इस दिशा में ज्ञान के कारण विस्तृत हुए विषयों को इस रूप में रखना चाहिए कि वे हमारे भावों को उत्तेजित करें।—(देखिए चिन्तामणि, पृ० १९६-१९७ तथा काव्य में रहस्यवाद, पृ० ७७-७८)।

काव्य के जिस विस्तृत विषय-क्षेत्र का उल्लेख ऊपर किया गया है वह साहित्य के केवल एक ही पद 'विभाग' द्वारा व्यक्त किया जा सकता है। "विभाग के अंतर्गत दो पक्ष होते हैं—(१) आलंबन (भाव का विषय), (२) आश्रय (भाव का अनुभव करनेवाला)। इनमें से प्रथम तो मनुष्य से लेकर कीट, पक्षी, वृक्ष, नदी, पर्वत आदि सृष्टि का कोई भी पदार्थ हो सकता है। किंतु दूसरा हृदय-संपन्न मनुष्य ही होता है।"—(काव्य में प्राकृतिक दृश्य)। तात्पर्य यह है कि आलंबन की परिमिति में सृष्टि के जड़-चेतन, अस्थिर-स्थिर या प्रकृति-मनुष्य सभी आते हैं और आश्रय की परिमिति में केवल चेतन एवं मानवायुक्त मनुष्य। जगत् या प्रकृति और मनुष्य को लेकर जीवन की भी स्थिति है, इस प्रकार जीवन भी इसी विभाग के अंतर्गत आता है। यह जीवन विभाग की सीमा में आनेवाले आलंबन की कोटि में आवेगा। जैसे जगत् और जीवन या प्रकृति और नर-मनोनिष्ठ संबंध है, वैसे ही इस आलं-

वन और आश्रय में भी। दोनों एक दूसरे से स्थित नहीं किये जा सकते। आचार्य शुक्ल कहते हैं—“कदने की आवश्यकता नहीं कि कान्य में ये दोनों आश्रय प्राप्त हैं, अतः दोनों रहते हैं। जहाँ एक ही पक्ष का वर्णन रहता है वहाँ भी दूसरा पक्ष अन्तर्गत रूप में रहता है। जैसे, नायिका के रूप या नव निगम का सोरा वपन न तो उसमें भी आश्रय का रतिभाव अन्तर्गत रूप में वर्तमान रहता है।”—(भरणीतन्त्र, पृ० ८)।

काव्य के शिष्य, शत्रु या आलस्य तथा उसकी स्वीकृति की दृष्टि से हमने आचार्य शुक्ल के विचार देखे। अब देखना यह चाहिए कि ये काव्य में किस प्रकार के आलस्य के चित्रण के कारण हैं। यह हम ने काव्य में आलस्य के स्थान पर देखा है कि आचार्य शुक्ल को समझा को के रूप तथा प्रकार असाध्य समझते हैं, इनकी दृष्टि में काव्य भेद को इतने बड़े लाभ नहीं। आलस्य के भेद में भी इनके विचार ऐसे ही हैं वे असाधारण आलस्य के कारण तो नहीं हैं, क्योंकि इनका मत है कि साधारण शत्रु भी भाव का आलस्य हो सकती है। ये कहते हैं—“भावों के उच्चर्य के लिए भी अतः आलस्य का असाधारणतः वर्णन नहीं होता। साधारण से साधारण शत्रु हमारे गभीर से गभीर भावों का आलस्य हो सकती है।”—(काव्य में प्राकृति दृश्य)। इसी निमित्त मये अन्य स्थलों पर भी इसके विचार में ऐसी ही बात कहते हैं। देखिए—“अतः साधारण, असाधारण सभी शत्रुना का वर्णन कवि का कत न के साधारण के बीच में ही असाधारण की प्रकृत अभिव्यक्ति हो सकती है। साधारण से ही असाधारण की वृत्ति है। अतः शत्रु के असाधारणत्व का व्यञ्जनाश्रय के असाधारणत्व में ही काव्य समग्र रचना अच्छी समझदायी नहीं।” अतः इनका मत है कि “काव्य का प्रयुक्त शत्रु या तथ्य विचार और अनुभव से सिद्ध, लोभ स्वीकृत और ठीक ठीकान का होना चाहिए, क्योंकि व्यञ्जना उगी की होती है।”—(काव्य में शब्दार्थ, पृ० २०-२०)।

एक रात और। आचार्य शुक्ल काव्य भेद को दर्शन के अनेक अर्थों से भी दूर रहना चाहते हैं। इनके मतेनुसार भारतीय काव्य-परम्परा ऐसी ही है।

उसमें दर्शन के नाना वादों का ग्रहण नहीं हुआ है। कबीर काव्य में दार्शनिक आदि निर्गुणिए संत कवियों में दार्शनिक तथ्यों को लेकर वाद का त्याग जो मूर्त्त रूप खड़े किये गये हैं, वे सूफी कवियों के अनुकरणवश। इन मूर्त्त रूपों में भाव में लीन करने की उतनी शक्ति नहीं है, जितनी सर्वस्वीकृत अनुभूति वा तथ्य को लेकर की गई रूप-योजना में। इनका कथन है—“इन मूर्त्त रूपों में ध्यान देने की बात यह है कि जो रूप-योजना केवल अद्वैतवाद, आयावाद आदि वादों के स्पर्शीकरण के लिए की गई है, उसकी अपेक्षा वह रूप-योजना जो किसी सर्वस्वीकृत, संधानुभूत तथ्य को भावक्षेत्र में लाने के लिए की गई है, कहीं अधिक मर्मस्पर्शिणी है।”—(काव्य में रहस्यवाद, पृ० ३०)। इतत उद्धरण से विदित होता है कि आचार्य शुक्ल दार्शनिक वादों की काव्यात्मक रूप-योजना के ही कुछ-कुछ पक्षपाती हैं, पूर्णरूपेण उसके भी नहीं, क्योंकि उनकी दृष्टि में वह उतनी मर्मस्पर्शिणी नहीं होती।

इसी प्रकार वे काव्य का संबंध किसी शानातीत (ट्रांसेंडेंटल) दशा से भी नहीं जोड़ना चाहते, जिसका वर्णन सांप्रदायिक रहस्यवादी किया करते हैं। इस संबंध में उनका मत यों है—“यहाँ पर हम यह स्पष्ट कह देना चाहते हैं कि उक्त शानातीत (Transcendental) दशा से—चाहे वह कोई दशा हो या न हो—काव्य का कोई संबंध नहीं है।”—(काव्य में रहस्यवाद, पृ० ३६)। इसी बात को उन्होंने और स्पष्ट करके दूसरे रूप में यों कहा है—“मनो-मय कोश ही प्रकृत काव्य-भूमि है, यही हमारा पक्ष है। इसके भीतर की वस्तुओं की कोई मनमानी योजना खड़ी करके उसे इससे बाहर के किसी तथ्य का—जिसका कुछ ठीक ठिकाना नहीं—सूचक बताना हम सच्चे कवि का क्या सच्चे आदमी का काम नहीं समझते।”—(वही, पृ० ३७-३८)।

इस प्रकार हमें विदित होता है कि आचार्य शुक्ल काव्य के क्षेत्र में दार्शनिक वादों तथा रहस्यवाद के किन्हीं सिद्धांतों वा अवस्थाओं का प्रवेश उचित नहीं समझते। पर इनकी ऐसी रूप-योजना, जिसमें काव्य की प्रधानता और उनकी गौणता हो, जिसका स्पर्शीकरण सहृदय पाठक वा श्रोता कर लें, काव्य

की परिमिति के अन्तगत मनना अनुमति न होगी। जाचाय शुक्ल भी जिहा
धना में दार्शनिक तथ्यों की रूप-रचना के पञ्चांगी हैं ही।

ऊपर सूच्य के निम्न व्यापक या रिक्ततम भेद पर विचार हुआ है, उसकी
सन्तुष्टि यदि हमारे समुदाय किन भाषों का गोमात्रो का अन्तर्गत लेकर लाया है,

अब हमें वा देखना चाहिये, क्योंकि हमने व्यापक विषय

प्रारम्भ काय भेद को प्रकृत करने के लिए व्यापक परिमिति ही लिखी है।

उसी में विषय क्षेत्र में कुनी हुई भाषिक अन्तर्गत सङ्गृहीत होती
है। व्यापक विषय क्षेत्र की अन्तर्गत की रवि निम्न परिमिति अन्तर्गत वा हों में
गता है, उनसे नाम है—प्रारम्भ और मुक्त-काय। प्रारम्भ शब्द का कथा
काय भी रहा वा सरता है। आचार्य शुक्ल ने उसे कथा काय कहा भी
है।—(देखिए इतिहास पृ० १५१)।

सम्मत आज हिंदी के आचार्यों ने भी प्रारम्भ काय तथा मुक्त के अनेक
लक्षण बतलाने हैं, विशेषतः प्रारम्भ काय के। प्रारम्भ काय के अन्तगत महाकाय
तथा मध्यकाय दोनों आते हैं, क्योंकि कथा का प्रधान अङ्गशब्द तथा लक्ष-
काय दोनों में जोड़ित है। यहाँ लक्षण प्रयोग में बधित इनसे लक्षणों का
उल्लेख जमीन नहीं है। अतः हम केवल आचार्य शुक्ल द्वारा निर्दिष्ट लक्षणों
पर ही विचार करेंगे।

प्रारम्भ काय वा कथा काय पर विचार करते हुए आचार्य शुक्ल लिखते
हैं—“कथा-काय वा प्रारम्भ काय के भीतर इतिवृत्त, वस्तु-व्यापार-वर्णन
मान-प्रत्यक्षा और सारा, ये अवयव होते हैं।”—(इतिहास,
इतिवृत्त पृ० १५१)। इन्हीं को लेकर यदि विचार किया जाय तो

आचार्य शुक्ल की प्रारम्भ काय शब्दों से सभी बात स्पष्ट हो
जायेगी। पहले इतिवृत्त की लक्ष्य। आचार्य शुक्ल ने प्रारम्भ काय में इतिवृत्त
वा कथा के विषय में प्राचीन आचार्यों की भाँति उन्हीं इतिवृत्त, पुराण, महाकाय
तथा वा मुक्त आदि से लेने का उल्लेख नहीं किया है। शत शब्द है कि हम पर
ना ऐसी ही अन्य बातों पर उन्होंने प्रारम्भ काय की जागृता करते हुए विचार
किया है। स्वतन्त्र रूप से तो उक्त इन पर विचार करने का ऐसा अन्तर था

मिला नहीं कि वे इसकी एक-एक बात पर विचार करते। पर जिन ग्रंथों की आलोचना करते हुए उन्होंने इन अवयवों का उल्लेख किया है, वे इतिहास, पुराण वा संप्रदाय परिवार के इतिवृत्त के आधार पर ही निर्मित हैं। हाँ, उन्होंने इस बात का उल्लेख अवश्य किया है कि संस्कृत के काव्यों वा नाटकों में पुराण-इतिहास के वृत्त ग्रहण करने का क्या रहस्य था। वे कहते हैं—“कल्पना के इस स्वरूप की सत्य-मूलक सजीवता और मार्मिकता अनुभव करके ही संस्कृत के पुराने कवि और अपने महाकाव्य नाटक इतिहास-पुराण के किसी वृत्त का आधार लेकर रचा करते थे।”—(चित्तमणि, पृष्ठ ३५५)। ‘कल्पना के इस स्वरूप’ से तात्पर्य कल्पना के उस रूप से है जो सत्य से अनुप्राणित होकर स्मृति और प्रत्यभिज्ञान का-सा रूप धारण करता है।—(देखिए चित्तमणि, पृ० ३५५)। अभिप्राय यह कि आचार्य शुक्ल ने प्रबंध-काव्य का इतिवृत्त कहाँ से और कैसा लिया जाय इस पर कुछ नहीं कहा है। केवल इतना ही कहा है कि “प्रबंध-काव्य में मानव-जीवन का एक पूर्ण दृश्य होता है।”—(जायसी-ग्रंथावली पृ० ९०)। यह मानव-जीवन किस वर्ग का और किस काल का हो इसका विचार उनकी आलोचना नहीं करती।

चाहे किसी भी वर्ग वा काल की कथा वा इतिवृत्त हो, उसका रूप कैसा हो, उसमें किस प्रकार की घटनाओं का समावेश हो, इस पर उन्होंने विचार किया है। उनका मत है कि “किसी प्रबंध-कल्पना पर और कुछ विचार करने के पहले यह देखना चाहिए कि कवि घटनाओं को किसी आदर्श परिणाम पर ले जाकर तोड़ना चाहता है अथवा यों ही स्वाभाविक गति पर ले जाकर छोड़ना चाहता है। यदि कवि का उद्देश्य सत् और असत् के परिणाम दिखा-कर शिक्षा देना होगा तो वह प्रत्येक पात्र का परिणाम वैसा ही दिखाएगा जैसा न्याय-निति की दृष्टि से उसे उचित प्रतीत होगा। ऐसे नये-नूतने परिणाम काव्य-कला की दृष्टि से कुछ कृत्रिम जान पड़ते हैं।”—(जायसी-ग्रंथावली, पृ० ८९)।—इससे विदित होता है कि इस विषय में आचार्य शुक्ल का मत यथार्थवादी से—हमारा तात्पर्य शिष्ट वार्थवादी से है—कथाकारों से मिलता है, जो अपनी रचनाओं में सत् तथा असत् दोनों का मेल करते हैं, क्योंकि जीवन वा समाज में इनका संमिश्रण प्राप्त है। वे किसी धर्मात्मा की दारुण-

दुःख भोगते चित्रित करते हैं। और किसी पापी को अगर मुर्खों की बर्ती में बैठा हुआ, कयाँकि समाज में ऐसे उदाहरण प्राप्त होते हैं। श्री प्रेमचन्द का भा इस विषय में ऐसा ही मत है।—(देखिए प्रेमचन्द की 'विचार' का 'उपन्यास' शीर्षक लेख)।

किसी प्रसङ्ग-काव्य के इतिवृत्त का थोड़ा बहुत लग्य होना आवश्यक है। अतः उनमें अनेक घटनाओं की स्थिति भी आवश्यक है। इन अनेक घटनाओं का कवि द्वारा सरस निराद अत्य आवश्यक है। आचार्य शुक्ल का मत है कि "प्रसङ्ग-काव्य में बड़ी भारी बात है सरस निराद।"—(अपनी प्रयासगी, पृ० ९८)।

प्रसङ्ग-काव्य की जो अनेक घटनाएँ या कथाएँ होती हैं, सम्यक् के आचार्यों द्वारा उनका दो रूपों में विभाजन हुआ है। इसकी कुछ कथाओं को आधिकारिक, प्रधान या नायक की कथा, कहते हैं और कुछ को प्रासंगिक या गौण कथा। आचार्य शुक्ल कहते हैं कि प्रासंगिक कथा का बहुत बड़ा है "जिसमें प्रधान नायक के अनिश्चित किसी आय का वृत्त रहता है।"—(अपनी प्रयासगी, पृ० ९९)। अगर हमने कहा है कि प्रासंगिक कथा गौण कथा है, यह अविचारिक कथा की मशरिफ होती है। यह प्रधान कथा के प्रसङ्ग से ही अती है, उसका योजना प्रधान कथा के लिए हा होता है। प्रासंगिक कथा के स्वरूप पर विचार करने हुए आचार्य शुक्ल कहते हैं कि "प्रासंगिक कथा ऐसी ही होती चाहिए जो आधिकारिक कथा की गति आगे बढ़ानी या किसी ओर माडती हो।"—(अपनी प्रयासगी, पृ० ९९)। इस प्रकार हम देखते हैं कि प्रसङ्ग-काव्य का कथार्थ इहा दो रूपों में दिखता पडती है। किसी प्रसङ्ग-काव्य की कथा के सरस निराद पर विचार करते हुए, इन्हीं के समुचित मूल पर विचार करना चाहिए। आचार्य शुक्ल के मत में "सरस निराद पर विचार करने समय सबसे पहले तो यह देखना चाहिए कि प्रासंगिक कथाओं का जोड़ आधिकारिक कथा के साथ अच्छी तरह मिला हुआ है या नहीं, अथवा उसका आधिकारिक कथा के साथ ऐसा सरस है या नहीं जिससे उसकी गति में कुछ सदासता पडती चली न। जो कृत्तव्य इस प्रकार सरस न होंगे वे ऊपर से व्यर्थ होंगे हुए मादम हमारे चाहे उनमें किन्ना हा अधिक रसात्मकता हा।"

—(वही)। तात्पर्य यह कि आधिकारिक तथा प्रासंगिक कथा में ऐसा मेल हो कि प्रासंगिक ऊपर से आई हुई कोई अतिरिक्त वस्तु न प्रतीत हो। प्रासंगिक कथा का द्वितीय 'धर्म' यह है कि यह प्रधान कथा की गति में योग देनेवाली हो, उसे आगे बढ़ानेवाली हो।

आधिकारिक कथा प्रधान नायक की कथा होती है, जिसका लक्ष्य होता है कार्य तक पहुँचना। इस कथा की सहायिका प्रासंगिक कथा होती है जो कार्य की स्थापना में भी सहायता करती है। 'कार्य' पर दृष्टि रखकर आचार्य कुल ने काव्यगत कृत्तान्तों की योजना पर अपना मत इस प्रकार प्रकट किया—“अतः घटनाप्रधान * प्रबंध-काव्य में उन्हीं कृत्तान्तों का संनिवेश अपेक्षित होता है जो उस साध्य 'कार्य' के साधन-मार्ग में पड़ते हैं अर्थात् जिनका उस कार्य से संबंध होता है।”—(जायसी-ग्रंथावली, पृ० ९६-९७)।

ऊपर हमने काव्य की कथा-वस्तु, उसके इतिवृत्त पर विचार किया है। काव्य का लक्ष्य केवल इतिवृत्त प्रस्तुत करना ही नहीं होता, यद्यपि उसका निष्ठा यही है, जिसके आधार पर उसकी स्थिति होती है। केवल इतिवृत्त प्रस्तुत करना तो इतिहास का लक्ष्य होता है। काव्य का लक्ष्य कुछ और होता है। उसका लक्ष्य है रसात्मक अनुभव का बोध कराना। रसात्मक अनुभव कराने के लिए कवि कथा की गति में विराम लाता है, जहाँ रुककर वह रसात्मक चित्र प्रस्तुत करता है। आचार्य शुक्ल कहते हैं—“उसमें घटनाओं की संवद्ध, शृङ्खला और स्वाभाविक क्रम के ठीक ठीक निर्वाह के साथ-साथ हृदय को स्पर्श करानेवाले—उसे नाना भावों का रसात्मक अनुभव करानेवाले—प्रसंगों का समावेश होना चाहिए। इतिवृत्त मात्र के निर्वाह से अनुभव नहीं कराया जा सकता। उसके अन्तर्गत ऐसी वस्तुओं और व्यापारों का प्रतिबिम्बित चित्रण होना चाहिए जो श्रोता के हृदय में रसात्मक तरंग उत्पाने में समर्थ हो।”—(जायसी-ग्रंथावली, पृ० ९०) इन्हीं बातों को

लक्ष्य के प्रबंध-काव्यों को लक्ष्य करके आचार्य शुक्ल दो प्रकार के काव्य निर्धारित करते हैं, एक व्यक्ति-प्रधान प्रबंध-काव्य और दूसरा घटना-प्रधान।—(देखिए जायसी ग्रंथावली, पृ० ९६)।

दृष्टि में रखकर ज्ञानार्थ शुक्त न प्रवरकाल्य के दो अर्थवर्तों—वस्तु-व्यापार चर्चन और भाव-व्यञ्जन—का निर्देश किया है। और इन्हीं के द्वारा ही कवि द्वारा 'कथा के सम्मीर और समिक स्थानों की पञ्चान' का पता चलना माना है।

उपयुक्त उद्धरण से सिद्ध होता है कि प्रवरकाल्य में इतिवृत्त तथा रसामक स्थानों का अर्थ मिल जाता है। इतिवृत्त के मरध निर्वाह पर तो विचार हो चुका, और उसके स्थान तथा रसामक स्थान पर भी कुछ विचार कर लेना चाहिए। आचार्य शुक्ल का कथन है कि इतिवृत्त तथा रसामक स्थानों के कारण ही "कवि को सही तो घटना का सकोल बताना पड़ता है और कहीं विस्मय।"—(जयगी प्रयावर्त, पृ० १०)। आगे वे कहते हैं—“यद्यपि का समुचित उल्लेख तो केवल इतिवृत्त मात्र होता है। उसमें एक एक व्यंज पर ध्यान नहीं दिया जाता और न पदों के हृदय की शक्ति दिखाई जाती है।”—(वही, पृ० ११)। हाँ, काव्यगत इतिवृत्त का कार्य है क्या? इतिवृत्त रसामक स्थानों के लिए भूमिका प्रस्तुत करते हैं। उनसे द्वारा यह सिद्ध होता है कि पदों का परिस्थिति में है, और जिस परिस्थिति में वह है, उसमें अनुकूल परिस्थितिक स्थान का भाव का उद्गार उद्गमन करता है या नहीं। इस इतिवृत्त के कारण कवि द्वारा प्रस्तुत किए 'दृष्टा की स्थान-गत विवेचना' की पश्य होती है। एक बात और। इतिवृत्त ही पात्र की परिस्थिति का अनुमान कराके पात्र का पाठक के हृदय में पदों की भावविभक्ति के लिए अनुकूल भूमि उत्पन्न करता है, जो रसामक भूमि में महायत्न होती है। इसी कारण मधुक्त के आचार्यों ने रसात्मक स्थान तथा वस्तु-व्यापारों का उल्लेख अनुभव कराने में सहायक होनेवाले इतिवृत्त मात्र के बचन से कुछ पदों में भी रसामक स्थानों का उल्लेख किया है।—(देखिए जयगी प्रयावर्त, पृ० ११)।

आचार्य शुक्ल का उल्लेख हुआ है। वे क्या हैं? आचार्य शुक्ल कहते हैं—“जिनके प्रभाव से सारी कथा में रसामकता आ जाती है वे मनुष्य जीवन के सर्व-स्वर्ग स्थान हैं जो कथा-प्रवृत्ति के बीच-बीच में आते रहते हैं।

ह समझिए कि काव्य में कथा-वस्तु की गति इन्हीं स्थलों तक पहुँचने के लए होती है। इन रसात्मक स्थलों को छाने के लिए कवि-कर्म अवैधित होता । कवि को चाहिए कि इतिवृत्त इस ढंग से ले चले जिससे उसमें मानव-विन के मर्मसर्शी स्थल, जिनके द्वारा हृदय में भावों का उन्मेष होता है, 'य' आते जायँ ।—(जायसी-ग्रंथावली, पृ० ९१-९२) ।

यह कहा गया है कि रसात्मक स्थल ही प्रबंध-काव्य की गति में विराम पक्षित करते हैं। यह विराम किस प्रकार का होता है, यह भी देखा जा का। कुछ काव्य ऐसे प्राप्त हैं जिनमें कवि ने केवल अपने पांडित्य-प्रदर्शन लिए विराम लिए हैं, जिनके द्वारा कवि का जानकारी के अतिरिक्त किसी गर का रसात्मक अनुभव नहीं होता। आचार्य शुक्ल ऐसे विरामों की स्थिति विरोध करते हैं। उनका कथन है कि 'केवल पांडित्य-प्रदर्शन के लिए, 'ल जानकारी प्रकट करने के लिए, केवल अपनी रचि के अनुसार असंबद्ध ग छेड़ने के लिए या इसी प्रकार की और बातों के लिए जो विराम होता यह अनावश्यक होता है।'—(जायसी-ग्रंथावली, पृ० ९१-१००)
 एमें वा रसात्मक स्थलों की योजना वस्तु-व्यापार-वर्णन तथा भाव-व्यंजना लिए होती है, इसका निर्देश ऊपर हुआ है। यह वस्तु-व्यापार-वर्णन २: कवि द्वारा होता है और भाव-व्यंजना पात्र द्वारा होती है।—
 देखिए जायसी-ग्रंथावली, पृ० १०१) ।

काव्य में वस्तु-व्यापार-वर्णन दो रूपाँ में प्राप्त होता है, एक तो केवल ुओं की गिनती गिनाने के रूप में और दूसरे विव-ग्रहण कराने वा उनका चित्र खड़ा करने के रूप में। आचार्य शुक्ल काव्य में ु व्यापार-वर्णन सदैव विव-ग्रहण कराने के पक्षपाती है, अतएव वस्तु-व्यापार-वर्णन के लिए वे विव-ग्रहण करानेवाली पद्धति के ही र्थक हैं; जिसमें कवि वर्ण्य वस्तु के एक-एक व्योरे पर दृष्टि रखकर उसका भ्रष्ट चित्रण करके रूप खड़ा करता है। वे वस्तु-परिगणना-पद्धति के र्थक कदापि नहीं थे।

कहा जा सकता है कि बहुधा वस्तु-व्यापार-वर्णन के वर्णनीय स्थल अनेक ुओं में एक ही होते हैं। इस स्थित में वर्णन में नवीनता कहाँ से आ सकती

है। आचार्य शुक्ल का मत है कि "नवीनता की समारम्भ तो करि के निर्र के निरीक्षण द्वारा प्रत्यक्ष की हुई उम्मीदों और व्यापारों की सश्लिष्ट योजना मही हो सकती है। सामग्री नई नहीं होती, उसको योजना नए रूप में हाँकी है।"—(जायसी-प्रथाशली, पृ० २०४)। इसी की समझ के आचार्यों ने इस प्रकार से कहा है—

“त एव पदविश्रमास्तः पदार्थविभूतयः ।

तथापि नव्य भवति काव्य प्रधानकालात् ॥”

चनु ध्यानार कान पर विचार करने के पश्चात् अब मान व्यञ्जना पर आए। यह कहा जा चुका है कि भाव व्यञ्जना पात्रों द्वारा होती है। आचार्य शुक्ल कहते हैं कि “भाव व्यञ्जना का विचार करते समय दो भाव व्यञ्जना गल दसनो चाहिएँ—(१) कितन भावा और गूढ भाव विर विरगों तर करि की दृष्टि पहुँची है। (२) कौन भाव कितने उत्कर्ष तक पहुँचा है।” (जायसी प्रथाशली, पृ० २२३)।

अब केवल प्रथम काव्य के एक अवयव सवाद पर और विचार करना है। प्रथम काव्य में सवादों की संस्थिति नवीन नहीं है, पर प्रचीन ही है। ‘रामचरितमानस’ ‘पदमावत’ ‘रामचंद्रिका’ आदि काव्यों में यह प्रचार मिलती है। प्राचीन काव्यों के सवादों की शैली सीधी सीधी और स्वाभाविक है। हाँ, ‘रामचंद्रिका’ के सवादों की पद्धति में कुछ बौद्धिक अन्वय है। आधुनिक प्रथम-काव्यों की सवाद पद्धति में कुछ विशेष तद्वत् भवक या चटपटावन रहता है। इसका कारण आधुनिक युग की शिक्षित रचना उपयोग-कहानी से प्रथम काव्यों का प्रभावित होना है। आचार्य शुक्ल प्रथम काव्यों में इस प्रकार के सवादों की अधिगता के पक्षपाती नहीं हैं। वे कहते हैं—“आधुनिक प्रथम काव्यों के प्रथमो प्रायः सवादों को ही, आकर्षण की वस्तु समझ, प्रधानता दिया करने हैं। कथा-प्रवाद को मार्मिक बनाने का प्रयत्न वे नहीं करते।”—(इंदौराला भाषण, पृ० ७८)। डाक्टर केर (W. P. Ker) ने भी इस विषय में ऐसी ही बात कही है।—(देविण एही)। यहाँ ध्यान देने की

वात यह है कि संवाद से उनका तात्पर्य आधुनिक कथोपकथन से कथा-साहित्य की प्रधान विशेषता मानी जाती है।

व्यापक काव्य-विषय की अविव्यक्ति के लिए कवि प्रबंध और मुक्तक काव्य का अवलंबन लेता है। प्रबंध-काव्य का विचार तो हो चुका, अथ मुक्तक पर विचार करना है। विषय की परिमिते की दृष्टि से मुक्तक का स्वरूप यह है कि वह स्वच्छंद होता है, उसका विषय पूर्वापर-संबंध-विच्छिन्न होता है, वह अपने में ही पूर्ण होता है। आचार्य शुक्ल के प्रबंध और मुक्तक पर किये गये इस तुलनात्मक विचार से सारी बात स्पष्ट हो जाती हैं—“मुक्तक में प्रबंध के समान रस की धारा नहीं रहती, जिसने कथा-प्रसंग की परिस्थिति में अपने को भूला हुआ पाठक मग्न हो जाता है और हृदय में एक स्थायी प्रभाव ग्रहण करता है। इसमें तो रस के ऐसे छंटे पड़ते हैं जिनसे हृदय-कलिका थोड़ी देर के लिए खिल उठती है। यदि प्रबंध-काव्य एक विस्तृत-वनस्थली है तो मुक्तक एक चुना हुआ गुलदस्ता है। इसी से वह समासमाजों के लिए अधिक उपयुक्त होता है।” उसमें उत्तरोत्तर अनेक दृश्यों द्वारा संबद्धित पूर्ण जीवन या उसके किसी एक पूर्ण अंग का प्रदर्शन नहीं होता, बल्कि कोई एक रमणीय खंडदृश्य इस प्रकार सहसा सामने ला दिया जाता है कि पाठक का श्रोता कुछ कुछ क्षणों के लिए मंत्र मुग्ध सा हो जाता है, इसके लिए कवि को मनोरम वस्तुओं और व्यापारों का एक छोटा-सा स्तवक कल्पित करके उन्हें अत्यंत संक्षिप्त और सशक्त भाषा में प्रदर्शित करना पड़ता है।”—(इतिहास, पृ० २९८-२९९)। इस विवेचन से स्पष्ट है कि प्रबंध की अपेक्षा मुक्तक की सीमा छोटी तथा उसका प्रभाव क्षणिक है। उसमें प्रबंध की भाँति वर्णन या दृश्य की स्थानगत विशेषता पर दृष्टि नहीं रहती, क्योंकि उसमें प्रायः एक छोटा या बड़ा दृश्य मात्र होता है। मुक्तक के शिष्य में आचार्य शुक्ल ने सर्वत्र ऐसे ही विचार प्रकट किये हैं।—(देखिए काव्य में रहस्यवाद, पृ० ६२ और जामनी-अंधावली, पृ० ९१)।

कुछ लोग मुक्तक तथा प्रगीत मुक्तक (ओरिक्स) को एक ही मानते हैं। पर वात ऐसी नहीं है, दोनों का भेद स्पष्ट है। प्रगीत मुक्तक की सध से प्रधान

रिप्रेयता है, उसमें वैयक्तिक तत्त्व (मन्जेक्टिव एलिमेंट) मुक्त तथा प्रगीत की पूर्ण अस्थिति, जो मुक्तों में—जैसे, सूर तुम्हो आदि मुक्त नसियों के—नहीं दिखाई देती और यदि रहा दिखाई देती भी है तो अत्यन्त रिक्त रूप में। हिंदी में भी प्रगीत मुक्तों की व्याप्त हो जाने से मुक्तों से उसका पर्यवस्य स्पष्ट हो गया है। यह तो निश्चित है कि प्रगीत मुक्तों का प्रचलन पाश्चात्य देशों के अनुकरण पर हुआ है। उन लोगों ने शुद्ध प्रगीत मुक्तों (ट्रिप्लर लीरिक्स) के अनेक स्थल निधारित किये हैं। जिनमें से कुछ ये हैं—मध्यकालीन वैभवापूर्ण जीवन का चित्रण, वैयक्तिक तत्त्व की स्थिति, निराशावाद का उन्निवेश, संगीत की प्रभावना, अभिप्रेयता जैसी की कलात्मकता आदि। हिंदी में जो प्रगीत मुक्तों की बात चली उस उनमें भी इन रिप्रेयताओं की स्थिति के दृश्य रिप्रेय रूप से होते थे और कुछ में अब भी होते हैं। प्रगीत मुक्तों के नाम पर हिंदी में कुछ रचिताएँ ऐसी भी प्रस्तुत की जाती हैं, जो केवल मुक्तों की ही श्रेणी में रखी जायेंगी, क्योंकि उनमें अभिप्रेयताजैसी की कलात्मकता से अनिश्चित प्रगीत मुक्तों की अन्य रिप्रेयताएँ बहुत कम दिखाई देती हैं या दिखाई ही नहीं देती।

यूरोपियों विषय की दृष्टि में काव्य को स्वानुभूतिनिरूपक (मन्जेक्टिव) और प्राप्यनिरूपक (प्राप्येक्टिव) दो श्रेणियों में रखते हैं। आचार्य शुक्ल ने भी वहीं वही दृष्टि को सामने रखे जाने आलोच्य कवियों स्वानुभूति निरूपक पर विचार किया है, जैसे, सुमीते के विचार से तुलसी की तथा बाणार्थनिरूपक कविता का उन्होंने इसको सामने रखकर वर्गीकरण किया पर काव्य है, और वहीं यह भी कहा है कि "प्रथम काव्य सदा प्राप्यार्थ निरूपक होता है।" (गोस्वामी तुलसीदास, पृ० ८४ ८५)।

प्रगीत मुक्तों (लीरिक्स) को वे उत्तरीति निरूपक मानते हो हैं। यद्यपि आचार्य शुक्ल ने सुमीते के लिए वहीं-वहीं काव्य को इन दो श्रेणियों में रख दिया है, तथापि वे इन श्रेणियों को स्पष्ट दृष्टि से निधारित ही वर्तमानते हैं। पेटर (Pater) ने भी इन्द्र स्पष्ट वर्गीकरण ही माना है।—देखिए (गोस्वामी तुलसीदास पृ० ८६)। आचार्य शुक्ल के अनुसार "यहाँ पर यह उचित कर देना आवश्यक है कि 'स्वानुभूति निरूपक' और 'बाणार्थ निरूपक' वर भेद स्पष्ट दृष्टि से ही

किया हुआ है। कवि अपने से बाहर की जिन वस्तुओं का वर्णन करता है, उन्हें भी वह जिस रूप में आप अनुभव करता है उसी रूप में रखता है। अतः वे भी उसकी स्वानुभूति ही हुई।" इसके अतिरिक्त "जिस अनुभूति की व्यंजना को श्रोता या पाठक का हृदय भी अपनाकर अनुरजित होगा वह केवल कवि की ही नहीं रह जायगी, श्रोता या पाठक की भी हो जायगी।"—(गोस्वामी तुलसीदास, पृ० ८६)। आधुनिक विविष्ट समालोचक एवरक्राफी का भी यही मत है कि कवि जिस वस्तु का वर्णन करता है उसे वह पहले देखता है और देखने से उसे जो अनुभूति होती है, उसे व्यक्त करता है, इस प्रकार वह वर्णन स्वानुभूति से ही संवद् है। अंतर्दृष्टिचिह्नरूपक कविता में तो उसकी अनुभूति होगी ही।

काव्य में वर्णित विषय की दृष्टि में रखकर आचार्य शुक्ल ने उसका एक और विभाजन किया है, जो सर्वथा उपज्ञात (ओरिजिनल) है। वे काव्य को इन दो श्रेणियों में रखते हैं—“(१) आनंद की साधना-आनंदकी सिद्धा-वस्था या प्रयत्न-पक्ष को लेकर चलनेवाले, (२) अन्नंद-वस्था और साधना-की सिद्धावस्था या उपभोग-पक्ष को लेकर चलनेवाले।”—वस्था वाले काव्य (चित्तामणि, पृ० २९२)। “आनंद की साधनावस्था वा प्रयत्न-पक्ष को लेकर चलनेवाले काव्यों के उदाहरण हैं—हिंदी में रामचरित-मानस, पदमावत (उत्तराद), हुम्मीदरासी, कृष्णीराज-रासी, लज्जप्रकाश इत्यादि प्रबंध काव्य, भूषण आदि कवियों के वीरसात्मक सुक्तक तथा आल्हा आदि प्रचलित वीरगाथात्मक गीत—” (वही, पृ० २९३)।

*I do not give you my experience of looking at a landscape if my words merely represent what I have seen, nor if they merely express my feeling, if this experience is to be matter of literature, it must be the experience whole and entire both what I saw and what I felt in perfect combination.

—Lancelles Abercrombie M. A.'s *Principles of Literary Criticism*, p. 34

“आनंद का मिठावसा या उपभोग करने को लेकर चम्पेराते काश्यों के उदाहरण हैं—हिंदी में सुरमास, कृष्णमत्त कवियों की पदावली, विह्वल, मलसई, रीतिरत्न के कवियों के कृतक भ्रमों का, रामचन्द्राचार्य ऐसे क्षणायाम काव्य तथा जापकाल की अधिराज आशावाद कविताएँ ।”—(उद्दी, पृ० २११) आचार्य शुक्ल आनंद की आध्यात्मिकता या प्रयत्न को लेकर चम्पेराते काश्यों को आनंद का मिठावसा या उपभोग करने को लेकर चम्पेराते काश्यों का विशेष भेद मानते हैं, जिनमें (प्रथम प्रकार के काव्यों में) शृंगार या वसन्त भवन की स्तुति का वर्णन होता है।

अब राज्य के लक्ष्य पर भी कुछ विचार कर लेना चाहिए। निम्न प्रकार काव्य के स्वरूप व परिभाषा के विषय में राष्ट्रममल शास्त्रियों में विचार करते पाते हैं, पर जहाँ तक उसी कोई एक परिभाषा काव्य-लक्ष्य निश्चित नहीं की जा सके, उसी प्रकार ‘राज्य का लक्ष्य क्या है’ इसने विषय में भी शास्त्रियों से विचार होना पड़ा है, परन्तु जहाँ तक कोई एक लक्ष्य निर्धारित नहीं हो सका। निम्न देश और राज्य के शास्त्रियों में जहाँ परंपरा और संस्कृति के अनुसार उक्त लक्ष्य भी निश्चित ही बतलाते हैं। इस प्रकार इस विषय में ‘इष्टमिथम्’ का कथन नहीं हो सकता, पर वह निश्चित है कि काव्य का लक्ष्य कुछ न कुछ है अवश्य। जो लोग काव्य का लक्ष्य कुछ न मंतर उग्रा लक्ष्य उठा को मने हैं, उग्रा रातों तक मनी लक्ष्य कुछ न कुछ लक्ष्य है ही।

हमारे विचार से जिस प्रकार यह जगत् और जीवन अनेकरूपामय है—निम्न प्रकार रहने अनेक पक्ष हैं—उसी प्रकार काव्य का लक्ष्य भी अनेकरूपामय है—यदि सच्चे काव्य का प्रयोग जगत् और जीवन के सभी क्षेत्रों में साहित्यतापूर्ण माना जाय तो इसका लक्ष्य जगत् और जीवन के अन्तर्गत सभी रूपों में अपना स्वरूप प्रकट करता हुआ दिखा दे सकता है। जगत् और जीवन की अनेकरूपता के समान ही काव्य के लक्ष्य की भी अनिश्चितता के साथ यदि जगत् और जीवन का सौंदर्य परम लक्ष्य निर्धारित हो तो काव्य का भी परम

लक्ष्य निश्चित हो सकता है। ऐसा निश्चय हुआ भी है। कुछ भारतीय दार्शनिक जीवन का परम लक्ष्य ब्रह्मानन्द की अनुभूति मानते हैं। भारतीय साहित्य-चार्यों ने भी काव्य का परम लक्ष्य रसानुभूति माना है, जो ब्रह्मानन्द की अनुभूति के समान ही है, जो ब्रह्मानन्द-सहोदर है। अन्य देश के साहित्य-मर्मज्ञों ने भी काव्य का परम लक्ष्य किसी न किसी रूप में आनन्द ही माना है।

यहाँ हमें आचार्य शुक्ल द्वारा निर्धारित काव्य के लक्ष्य पर विचार करना है। काव्य के लक्ष्य पर दो दृष्टियों से विचार किया जा सकता है, एक तो काव्य-विधान की दृष्टि से और दूसरे जीवन के साथ उसके काव्य-लक्ष्य और सम्बन्ध की दृष्टि से। पहले काव्य-विधान की दृष्टि से उस पर काव्य-विधान विचार करना सुविधाजनक होगा, क्योंकि इससे होकर ही उसका सम्बन्ध जीवन से स्थापित होता है।

कवि की काव्य-रचना की प्रवृत्ति के मूल में आत्मतोष ही नहीं निहित रहता, पर-तोष भी निहित रहता है। देखा तो यह जाता है कि द्वितीय भावना की उसमें अधिकता होती है। 'स्वातः-सुखाय' रचना करने-प्रेषणीयता वाले कवियों की दृष्टि, यदि प्रत्यक्षतः नहीं तो परोक्षतः ही सही, 'परांतः-सुखाय' पर भी अवश्य रहती है। ऐसे कवियों को भी यह इच्छा रहती है कि कोई हमारी रचना देखे-सुने और इसके विषय में कुछ कहे—प्रायः अनुकूलवेदनीय बातें। तात्पर्य यह कि कवि का मन भी 'एकोऽहं बहुस्वाम्' का अभिलाषी होता है। उसका मन भी उसके काव्य को देखने-सुनने के लिए, सहृदय श्रोता वा पाठक की अपेक्षा रखता है। तारांश यह कि कवि का लक्ष्य अपने काव्य को दूसरों तक पहुँचाना होता है, उसकी यह प्रवृत्ति स्वाभाविक होती है। वस्तुतः इसी प्रवृत्ति की दृष्टि में रखकर काव्य-विधान के सभी रस काव्य-क्षेत्र में स्थापित किये गये हैं। काव्य के सभी संप्रदायवालों का यह लक्ष्य रहा है कि कवि की रचना सहृदय, पाठक वा श्रोता तक पहुँचे। इस प्रकार काव्य में प्रेषणीयता (काम्यूनिकेविलिटी) का सिद्धांत सर्वप्रथम जाता है। बिना प्रेषण के काव्य का कोई प्रभाव पाठक वा श्रोता पर नहीं पड़ सकता। प्रेषण के पश्चात् ही वह उससे प्रभावित होकर उसके

विराम म बुल बह-मुन सवता रे । आचार्य शुक्ल ने भी प्रेयस को राज्य (वा काव्य शिक्षण) का लक्ष्य माना है—“यस्य कौ अमुनि को दूरे से हृदय तक पहुँचाना, यही काव्य का लक्ष्य होगा है । (काव्य में रहस्यवाद, पृ. १०४) । कवि की दृष्टान्त अनुभूति, भाव या विचार की प्रेषणीयता पर गंम्यामी तुलसीदास ने भी ध्या दिया है । ये भी इसके पक्षपाती हैं । ये कहते हैं—

नलि मानिक मुकुता-प्रति जैसी । अहि, गिरि, गज-सिर गरोह न तैसी ।
नृप कीर्ति सन्धी-नय पाहें । लहहि सऊल गोभा अभिधाई ।
तैसह सुकवि कविन सुष कहैं । उपनिहि अनन अनन छवि रहैं ।

यदि यी रचिता कवि तर हो रह्यर गोभा को प्राप्त नहीं होती, प्रत्युत पर दूरे तर—पाटल या श्रोता तर—पहुँचकर मांनित होता है । आधुनिक जैंग-रेन समीप परमाणी, जिन्हें बहुत से काव्य सम्प्रदायी विचार भारतीय काव्य सिद्धांतों से मेर ग्राते हैं, जिना प्रेयस के साहित्य की स्थिति ही नहीं मानते । उनका कथन है कि जिस साहित्य में प्रेयस शक्ति नहीं, वह साहित्य ही नहीं है । उनके विचार से कवि की अनुभूति पाठक का श्रोता तर पहुँचनी ही चाहिए ।

काव्य का राज के लक्ष प्रेयस का विचार करने के पश्चात् उसकी पद्धति या मनीया पर भी विचार करना चाहिए । आचार्य शुक्ल कहते हैं—‘इसके

* For evidently, whatever else literature may be, communication it must be no communication, no literature

The art consists in the communication established between author and reader (or, of course, hearer) literature communicates experience that is to say, the experience which lived in the author's mind must live again in the reader's mind The experience itself must be given, transplanted from one mind to another

—Lancelotti Abercrombie M. A.'s *Principles of Literary Criticism*

लिए (प्रेषण के लिए) दो बातें अपेक्षित होती हैं। भाव-प्रेषण की प्रक्रिया पक्ष में तो अनुभूति का कवि के अपने व्यक्तिगत संबंधों या योग-क्षेम की वासनाओं से मुक्त या अलग होकर, लोक-सामान्य भावभूमि पर प्राप्त होना (Impersonality and detachment)। कला या विधान-पक्ष में उस अनुभूति के प्रेषण के लिए उपयुक्त भाषा-कौशल।"—(काव्य में रहस्यवाद, पृ० १०४)। अर्थात् प्रेषण के लिए कवि में अनुभूति और उसको पाठक वा श्रोता तक पहुँचाने के लिए समुचित भाषा, इन दो वस्तुओं की आवश्यकता होती है। अनुभूति के विषय में कुछ कहने की आवश्यकता नहीं वह जैसी भी होगी उसे तो भाषा में आकर पाठक और श्रोता तक जाना ही है।

कवि-हृदयगत मूल अनुभूति तथा भाषा में आई अनुभूति में बड़ा भेद हो जाता है। हृदय की अनुभूति ए्यों की त्यों भाषा में नहीं आ सकती। उसकी अभिव्यक्ति भाषा द्वारा पूर्णरूप से नहीं हो सकती। 'आचार्य' शुक्ल कहते हैं—
“पर यह भी निश्चय समझना चाहिए कि जिस रूप में अनुभूति कवि के हृदय में होती है, उसी रूप में व्यंजना कभी हो नहीं सकती। उसे प्रेषणीय बनाने के लिए—पूतलों के हृदय तक पहुँचाने के लिए—भाषा का सहारा लेना पड़ता है। शब्दों में दलते ही अनुभूति बहुत विकृत हो जाती है, और की और हो जाती है। इसी से बहुत सी दिव्य और सुंदर अनुभूतियों को कवि यों ही छोड़ देते हैं, उनकी व्यंजना का प्रयास ही नहीं करते।”—(काव्य में रहस्यवाद, पृ० ७९-८०)। जैंगरेज समालोचक एयरक्रावो का भी विचार इस विषय में ऐसा ही है। ऐसी स्थिति में कवि में 'प्रेषण के लिए उपयुक्त भाषा-कौशल' की आवश्यकता होती है। उसकी भाषा इतनी सशक्त होनी चाहिए कि वह अत्यधिक अंश में अपने हृदय की अनुभूति को श्रोता वा पाठक तक पहुँचा

*Literature communicates experience : but experience does not happen in language.

—Laseelles Abercrombie M. A.'s *Principles of Literary Criticism*.

संगे । ऐसा करके ही वह सफल हो सकता है, अन्यथा नहीं । एकरङ्गी का कथन है कि ऐसी भाषा का प्रयोग, जिसने द्वारा कवि की अनुभूति भाना या पाठक तक नहीं पहुँची, चाहे वह उसे उस प्रकार की भाषा द्वारा अपने लिए कितना ही स्पष्ट समझे, साहित्य नडा कहना । तब तो यह कि अनुभूति की अभिव्यक्ति भोला या पठक पर प्रभाव होनी चाहिए ।

प्रयोग की निदि ने लिए प्रयोग हो तो किस प्रकार की भाषा का ? इस विषय में निश्चित रूप से कुछ भी नहीं कहा जा सकता । यह तो कवि की अभिव्यक्ति-पद्धति पर निर्भर है । वह सीधे सीधे शब्दों द्वारा भी अनुभूति के अत्यन्त प्रबल हो भोला या पाठक पर प्रभाव कर सकता है और चतुर्भि द्वारा भी, जिसके अन्तर्गत सारी शब्दशक्तियाँ और सभी प्रकार आ सकते हैं । इसी निदि ने लिए एकरङ्गी ने प्रत्यक्षमय भाषा (सिगलिफ़ लैंग्वेज) के प्रयोग की अनुभूति की है । सच बात तो यह है कि इस कार्य में कवि सफल हो सकता है, जिसकी प्राप्ति मात्र से उसके सन्तान वाच्य वाचकमय वाणी या सेवा सही हो सकती है, और यह उसका उपयोग अपने इच्छानुसार करता है ।

कवि की अनुभूति वाणी के साधन (मीडियम) में जो भोला या पाठक तक पहुँचती है तब उसका कोई न कोई प्रकार जीवन पर अवश्य पड़ता है ।

*If the language he uses does not represent his experience to his readers, not matter how clearly it expresses this to himself, it does not succeed in being literature it does not succeed as communication

—Lascelles Abercrombie M. A's *Principles of Literary Criticism* P. 63

† गिरिधर, पृ० ३१-३०

‡ अत्र कथोन्निमित्तमिति मितातपरं स्तुत्यं स एव कविमन्दलचक्रवर्ती
यम्यजुर्वेद पुरतः स्वयमुज्ज्वलिते द्राग् वाच्यत्राचक्रमथ प्रतनानिरेक ।

अतः जीवन के साथ काव्य के संबंध की दृष्टि से उसका काव्य-लक्ष्य और (काव्य का) क्या लक्ष्य है, इसे भी देख लेना चाहिए।

जीवन जगत् यह सर्वविदित है कि आचार्य शुक्ल काव्य को जगत् और

जीवन से परे की वस्तु नहीं मानते, उनके मतनुसार काव्य

का जगत् और जीवन के साथ घनिष्ठ सम्बन्ध है। अतः उनकी धारणा है

कि काव्य का लक्ष्य भी इनसे सख्त है। वे कलावादियों की भाँति यह

नहीं मानते कि काव्य वा कला का लक्ष्य वह स्वयंही है, जगत् और जीवन

से उसका कोई संबंध नहीं। इसी प्रकार वे इसके भी पक्षपाती नहीं हैं कि

काव्य और सदाचार का कोई संबंध नहीं है, जैसा कि कलावादी मानते हैं।

उनका फंडन है कि यदि काव्य और सदाचार का संबंध न होता तो भारतीय

आचार्य रसानुभूति को 'सचोद्रेकात्' (सचोद्रेक के कारण) न मानते; रसानु-

भूति सर्व गुण से संबद्ध है, जिसका लगाव सदाचार से है, दुराचार से नहीं।

दुराचार का संबंध तो 'जोगुण तथा तमोगुण से है।—(देखिए इंदौरवाला

भाषण, पृ० ३७-४०)।

रीतिकाल के काव्य की छीछालेदर होने के कारण—उसका लक्ष्य गिर

जाने के कारण—उस काल के अंतिम भाग से लेकर आधुनिक काल के आरं-

भिक भाग तक लोभो के हृदय में यह भावना यद्गूल होने लगी थी कि काव्य

का कोई ऊँचा लक्ष्य नहीं है, यह ठाले बैठे लोगों की वस्तु है। उसका उद्देश्य

मनोरंजन वा विलास की ओर प्रेरित करना है। व्यावहारिक जीवन में—जीवन

की यथार्थता से—उसका कोई स्थान नहीं। उपर्युक्त दोनों कालों के मध्य में

परिवर्तित भी ऐसी थी कि इस प्रकार की भावना का उदय होना स्वाभाविक

ही था। आज की अपेक्षा उस काल में धन-धान्य की अधिक संपन्नता के

कारण लोगों में विलास की तथा मनोरंजन की प्रवृत्ति भी विशेष थी। आचार्य

शुक्ल काव्य का लक्ष्य केवल मनोरंजन ही नहीं मानते, वे यह नहीं मानते कि

काव्य का अंतिम लक्ष्य विलास की सामग्री उपस्थित करना है। वे कहते हैं—

“मन को अनुरंजित करना, उसे सुख या आनंद पहुँचाना, ही यदि कविता

का अंतिम लक्ष्य माना जाय तो कविता भी केवल विलास की एक सामग्री

हुई।”—(चिंतामणि, पृ० २२३)। उनका कथन है कि काव्य का लक्ष्य

हमने ऊँचा है, यह इससे जागे की वस्तु है—“जगत् यह घटण रि नाल
 व्याहार का राधक है, उमरे अनुगालन से अकर्मण्या आती है, ठीर नहीं।
 कृतिता तो भाव प्रसाद द्वारा कर्मण के लिए कर्मभेद का धीर विस्तार कर
 देता है।” (चरी, पृ० २२६)। काव्य के इस प्रकार के उद्देश्य कथन ने
 न सिद्धि हो जायगा कि यह ठीक उँचे निष्पन्न लोगों की वस्तु नहीं है।

आचार्य शुक्ल द्वारा निर्धारित काव्य का लक्ष्य यही धारण स्थिर नहीं हो
 जाता। वे काव्य का लक्ष्य हमने भी ऊँचा घनलाते हैं। उनका मत है कि
 काव्य लोचनद्वारा प्राणी मनुष्य के कुटित भावों का उद्बोधन,
 काव्य-लक्ष्य और उनका परिवार और प्रसार करता है। जो व्यक्ति निर्मा के
 मदपकी मुलावस्था दुःख से दुःखी नहीं होता, जो अपने व्यापार की कठोरता में भी
 जगत् हुआ दीन दुःखिया की पुनरा पर जान नहीं देता,
 निम्नता हृदय परम हो गया है, ऐसे मानसिक रोगिया की दया कविता है।
 कविताद्वारा ऐसे व्यक्ति पुनः अपने हृदय की प्रवृत्तावस्था को प्राप्त हो सकते हैं।
 इस प्रकार कविता हृदय को प्रवृत्तावस्था में लाकर मानव के वाच्य मानव का
 समुचित समर्थ स्थापित करती है। वह उसे एक दूसरे के सुख-दुःख में बाँट देने
 के योग्य बनाती है। इस प्रकार इसका द्वारा हृदय का निम्न हो जाता है, जो
 मानवता की उच्चभूमि का परिचायक है।—(देखिए यहाँ पृ० २१०-२११)।

आचार्य आचार्यों ने काव्य का परम लक्ष्य हमारे द्वारा स्मानुभूति माना
 है, जो प्रसन्नद सहोदर है। आचार्य शुक्ल भी काव्य का परम या अंतिम लक्ष्य
उमरे द्वारा हृदय का सुखावस्था में स्थित होना मानते हैं, जिसमें यह 'मिरा-
 तेरा' के व्यक्तिगत संतुष्टि समर्थ से छूटकर अपना सुखावस्था को प्राप्त हो
 जाता है और तब उसे सब कुछ अपना ही—स्वभूत जातिभूत प्रतीत होता
 है। आचार्य शुक्ल स्मानुभूति को इसा रूप में मानते हैं। काव्य का लक्ष्य
 मलाने हुए वे कहते हैं—“काव्य का लक्ष्य है जगत् और जीवन के मार्मिक
 पक्षों को गोचर रूप में लाकर सामने रखना जिन्हें मनुष्य अपने व्यक्तिगत
 समुचित धरे से अपने हृदय को निकाल कर उसे विदग्धभावों और निराल-
 वर्तिनी अनुभूति में लीन करे। इसी लक्ष्य के भीतर जीवन के ऊँचे में ऊँचे

उद्देश्य आ जाते हैं । इसी लक्ष्य के साधन से मनुष्य का हृदय जब विश्व-हृदय; भगवान् के लोकरक्षक और लोकरंजक हृदय, से जा मिलता है, तब यह भक्ति में लीन कहा जाता है । उस दशा में धर्म-कर्म के साथ, और ज्ञान के साथ उसका पूर्ण सामंजस्य घटित हो जाता है ।—(इंदौरवाला भाषण, पृ० ५०—५१] । काव्य के परम लक्ष्य के विषय में आचार्य शुक्ल ने सर्वत्र यही बात कही है ।

हम ने कई स्थलों पर देखा है कि आचार्य शुक्ल सामंजस्यवादी हैं । वे बाह्य या आभ्यंतर जगत् के सभी रूपों तथा भावों का चित्रण काव्य में अपेक्षित समझते हैं । प्रकृति के सुंदर, भयावह आदि दोनों प्रकार के रूपों या व्यापारों के तथा हृदय के फोमल, परुष आदि दोनों प्रकार के भावों के चित्रण के वे पक्ष-पाती हैं, क्योंकि जीवन और जगत् में इन दोनों प्रकार के रूपों या व्यापारों धीरे भावों की स्थिति है । यह नहीं कि बाह्य या आभ्यंतर प्रकृति में इनमें से केवल एक ही प्रकार के रूपों का या भावों का अस्तित्व हो । इस प्रकार बाह्य या आभ्यंतर दोनों प्रकृतियों में इन दो विषय वा जटिल वस्तुओं का समावेश है । आचार्य शुक्ल का कथन है कि इन जटिल भावों या रूप-व्यापारों में सामंजस्य स्थापित करना काव्य का परम मूल्य है—“न तो अंतःप्रकृति में एक ही प्रकार के भावों या वृत्तियों का विधान है और न बाह्य प्रकृति में एक ही प्रकार के रूपों या व्यापारों का । भीतरी और बाहरी दोनों विधानों में घोर जटिलता है । इन्हीं जटिलताओं का, इन्हीं परस्पर संबद्ध विविध वृत्तियों का, सामंजस्य काव्य का परम उत्कर्ष और सब से बड़ा मूल्य है । सामंजस्य काव्य और जीवन दोनों की सफलता का मूल मंत्र है ।”—(काव्य में रहस्यवाद, पृ० १३—१४ तथा वही, पृ० २) ।

आचार्य शुक्ल द्वारा निर्धारित काव्य के लक्ष्य को देखने से विदित होगा कि वे काव्य को उपयोगितावादी दृष्टि से देखते हैं और जिस उपयोगितावाद की दृष्टि से देखते हैं उसकी परिमिति संकुचित नहीं है, काव्य-लक्ष्य तथा विस्तृत है । वे काव्य की उपयोगिता केवल मनोरंजन या उपयोगितावाद विलास की सामग्री प्रस्तुत करने तक ही नहीं मानते, प्रत्युत वे उसको उस रूप में देखते हैं, जिसके द्वारा मानव-जीवन

में सन्निवृत्त जाती है, जिसमें वह मनुष्यता की उच्चभूमि पर प्रतिष्ठित होता है, जिसमें उसने हृदय का विस्तार हो जाता है और वह सब को अपना समझता है—सर्वभूत को आमभूत कर लेता है। प्राचीन आचार्य काव्य की जिस 'रसानुभूति' को उसका चरम लक्ष्य कहते हैं उसे ही आचार्य शुक्ल भी काव्य का परम लक्ष्य मानते हैं, पर उनकी रसानुभूति वा काव्यानन्द की व्याख्या से भिन्न है। प्राचीन आचार्य तो उसे ब्रह्मानन्द-सहोदर या लोकोत्तर आनन्द कहते हैं, पर आचार्य शुक्ल हृदय की सुखानुभूति या उसके प्रकृतानुभूति में स्थित होने को ही रसानुभूति वा काव्यानन्द की स्थिति मानते हैं।

'उपक्रम' में हमने आचार्य शुक्ल के अनन्य प्रकृति प्रेम तथा उनके द्वारा उसने गूढ़ निरीक्षण पर विचार किया है। यहाँ हमने यह सचेत भी किया था कि इस प्रकृति प्रेम तथा इसने निरीक्षण की प्रकृति के कारण काव्य और प्रकृति का काव्य में इसने विशेष महत्त्व के प्रतिष्ठापन है। यहाँ हम चित्रण आचार्य शुक्ल के विचारों को दृष्टि में रखकर काव्यगत प्रकृति (या काव्य और प्रकृति) पर विचार करेंगे।

जिसे हम जगत् कहते हैं, उसमें मनुष्यकृत कृत्रिम वस्तु-व्यापारों के अतिरिक्त जो कुछ स्वाभाविक है, वह सब प्रकृति ही है। इन्हीं को कहें तो और स्पष्ट हो जान कि जगत का मनुष्यव्यतिरिक्त, क्रिया-रूप आदि प्रकृति के क्षेत्र में ही चलते हैं, उन प्रकृति में जिसे मानव ने अपनी सुविधा के लिए कुछ परिवर्तन कर लिया है। पर प्रकृति बहुत विस्तृत है और मानव की पहुँच अभी तक अपनी सीमा नहीं है वह उसे समझ अपनी सुविधा के अनुसार मोड़ ले, इसलिए अब भी कुछ प्रकृति का क्षेत्र बहुत ही व्यापक और विस्तृत है। इन प्रकार हम देखते हैं कि ससार या काव्य प्रकृति के रसमय पर ही चलता है, ससार प्रकृति में ही स्थित है, पर जिस प्रकृति में स्थित है, उसका रस कुछ परिमित हो गया है, पर समूची प्रकृति परिवर्तित नहीं है, वह अपने शुद्ध रूप में भी बड़े ही विस्तृत और विद्याका आधार में बलवान है। काव्य के साथ सब प्रकृति का नाम जाता है तो उसमें प्रायः सभी शुद्ध प्रकृति का तात्पर्य होता है।

वैसे तो मनुष्य प्रकृति का ही प्राणी है, पर वह अपनी विशिष्टताओं तथा इनके द्वारा संपादित छोटे-बड़े किन्ना-कलापों के कारण प्रकृति के अन्य प्राणियों से अपना कुछ विशिष्ट वा पृथक् स्थान रखता है। 'प्रकृति के प्राणी' का नाम देने पर अब उसका स्पष्टतः बोध नहीं होता, उसका मानव-ध्वज अब अलग ही स्थापित हो गया है। इसलिए काव्य का विषय मानव-ध्वज एक अलग ही विषय माना जाता है। आचार्य शुक्ल ने भी केवल मानव-ध्वज के कथियों का उल्लेख किया है, काव्य वा कवि पर विचार करते हुए हम इसका संकेत कर चुके हैं। कहने का अभिप्राय यह है कि मनुष्य अब प्रकृति का एक विशिष्ट प्राणी हो गया है और उसकी गणना इतर प्राणियों से पृथक् होने लगी है।

मनुष्य की ही भेति चेतन, पर निम्न कोटि के अन्यप्राणी भी प्रकृति में रहते हैं, जिनके अंतर्गत विभिन्न प्रकार के पशु-पक्षी, कीट-पतंग आदि आते हैं। शुद्ध प्रकृति की सीमा में इन मनुष्येतर चेतन प्राणियों की भी गणना होती है और इन पर भी कविता की जाती है, ये भी काव्य के विषय बनते हैं।

इन चेतन प्राणियों के अतिरिक्त प्रकृति में अचेतन वा जड़ वस्तुएँ भी हैं, जो नदी, निर्धार, गहाड़, टीले, पठपर, समुद्र, मेघ, उषा, सूर्य, चंद्र आदि विभिन्न रूपों में दृष्टिगत होती हैं। प्रकृति का यही विभाग वा उसके ये ही रूप मनुष्य की अपनी ओर प्रधान रूप से आकर्षित करते हैं। अतः देखा जा सकता है कि काव्य में इन्हीं का वर्णन विशेष प्राप्त होता है। वस्तुतः काव्यगत प्रकृति-चित्रण के अंतर्गत उसके (प्रकृति के) प्रायः ये ही रूप अब तक समझे गए हैं। इन रूपों के संबंध से ही मनुष्येतर चेतन प्राणियों का भी चित्रण काव्य में मिलता है। बिना प्रकृति के इस जड़ रूप के चित्रण के उपर्युक्त चेतन प्राणियों का चित्रण सुन्दर नहीं प्रतीत होता, जड़ प्रकृति ही चेतन प्रकृति के चित्र की पीठिका है।

इस प्रकार हम देखते हैं कि प्रकृति से प्रायः मनुष्येतर चेतन प्राणी तथा जड़ वस्तुओं का बोध होता है, जिनका स्वरूप उभर देखा गया है। काव्य में प्रकृति-चित्रण की सीमा के अंतर्गत आचार्य शुक्ल भी प्रायः इन्हीं दो रूपों का ग्रहण मानते हैं। इस विषय में एक बात और कहनी है। प्रकृति के इन रूपों का चित्रण करनेवाला 'मनुष्य' होता है, इसलिए कभी-कभी प्रकृति-चित्रण के

साथ मनुष्य के मरघ की चर्चा भी आ जाती है। वस्तुतः तब तो यह है कि मनुष्य और प्रकृति का संघ अत्यन्तान्ध्रित है, दोनों का पारस्परिक सम्बन्ध मध्यम नडा। अतः ऐसा होना स्वाभाविक है।

पाश्चात्य विचारवादी का भारतीय दोना दृष्टियों से विचार करने पर हम इसी निष्कर्ष पर पहुँचते हैं कि आज के नगरों की सम्पत्ता जंगल, वन, पहाड़, नदी तट आदि प्राकृतिक स्वर्गों से होकर इस रूप में 'प्रकृति की ओर' दिखाई पड़ रही है। विकासवादी मानते हैं कि मानव अपने 'होम चानो' बुद्धि बल का विकास करते करते वनों जंगलों की अस्थायी

स्थान से स्थायी स्थान में आकर नगरों में बना, और भारतीय इस पर आस्था रखते हैं कि हमारी सम्पत्ता का निर्माण और विकास वनों-जंगलों, नदी-तट पर हुआ, और आज का नागरिक (नगर में) सम्पत्ता उसी वन सम्पत्ता के आधार पर स्थित है, जो वन में ही अपनी पूर्णपरम पर थी। अतः, हम सार्वभौमिक सम्पत्ता के विकास का विवेचन करना नहीं है, प्रत्युत हम यह दिखाना चाहते हैं कि आज का मानव प्रकृति के धेन से ही होकर यहाँ तक आया है। प्रकृति ने अन्वेषण बल का प्रणीत करने का भी अपने सहज से है, वह इनके साथ विकास कर चुका है। वह प्रकृति का सहचर रह चुका है। आचार्य शुक्ल का कथन है कि मनुष्य अपनी सम्पत्ता से गाय होकर प्रकृति से दूर चला आया, हमने उसका असली रूप देख गया, पर कभी-कभी उसकी ओर जाना अपने असली रूप का उद्घाटन करना है, क्योंकि वे मानते हैं कि मानव प्रकृति का प्राचीन सहचर है। उनका मत है कि ऐसा करने से उसे भान होगा कि वह प्रकृति से छूटकर कितना दूर और निर्दुर हो गया है। वे कहते हैं कि "ज्यों-ज्यों मनुष्य अपनी सम्पत्ता से दूर होकर प्राचीन सहचर से दूर दूरता हुआ अपने क्रिया-कलाप की क्रिया पावरों से आच्छन्न बगता जा रहा है त्यों-त्यों उसका असली रूप उभरता चला जा रहा है। इस असली रूप का उद्घाटन सभी हुआ करेगा जब वह अपने दुर्लभ रूप को जानने के धेरे से निकल कभी-कभी प्रकृति के आधार क्षेत्र की ओर दृष्टि फैलाएगा और अपने इन पुनर्जात सहचर के साथ का अनुभव होगा। अपने धेरे से बाहर का भूत और निर्दुरता के अन्वेषण का परिणाम

अंत में अपने घेरे के भीतर प्रगट होता है।” (काव्य में रहस्यवाद, पृ० १९)। इस उद्धरण से विदित होता है कि प्रकृति से दूर पड़े मानव की सम्यक्ता क्रूर और निष्ठुर हो गई। इसका अनुभव उसे तब ही सकता है जब वह कभी-कभी प्रकृति की ओर जाय; वहाँ की जड़-चेतन वस्तुओं का पारस्परिक सौहार्द देखे।

कुछ ऐसे ही विचार फ्रांस की राज्यक्रांति में सन्निय योग देनेवाले प्रसिद्ध लेखक जीन जैक्स रूसो के भी थे। बात यह हुई कि उक्त क्रांति में वे प्रजातंत्र का सुन्दर सिद्धांत लेकर सम्मिलित हुए थे। पर उसमें घोर रक्तपात हुआ; जिसके कारण इनका उसकी ओर से अंत में विराग हो गया; और इन्होंने ‘प्रकृति की ओर लौट चलो’ (रिटर्न टु नेचर) की पुकार लगाई। इस सिद्धांत को लेकर इन्होंने कुछ रचनाएँ भी कीं। स्वच्छंदतावादी (रोमांटिक) अँगरेज कवियों में जो प्रकृति-चित्रण की ओर विशेष प्रवृत्ति पाई जाती है वह रूसो के इस सिद्धांत से प्रभावित होने के ही कारण। चड्सवर्थ रूसो से विशेष प्रभावित हुए थे।

ऊपर हम ने देखा है कि आचार्य शुक्ल के मत्नानुसार मनुष्य के असली वा यथार्थ रूप का उद्घाटन कभी-कभी प्रकृति की ओर जाने से होता है। काव्य में वे मानव के अतिरिक्त प्रकृति के अन्य चेतन तथा जड़ रूपों के चित्रण के पूर्ण पक्षपाती हैं। उनका कथन है कि काव्य में इन दोनों को विशेष स्थान मिलना चाहिए। वे कहते हैं—“यहाँ इतना ही कहना है कि भाव-साहित्य में मनुष्येतर चर-अचर प्राणियों को थोड़ा और प्रेम का स्थान मिलना चाहिए वे हमारी उपेक्षा के पात्र नहीं हैं।” (काव्य में रहस्यवाद, पृ० २१)। इसका कारण काव्य वा जीवन-संबंधी अन्य बहुत-सी बातें हो सकती हैं; पर आचार्य शुक्ल को रुचि इस क्षेत्र में विशेष रूप से काम करती है। वे काव्य में प्रकृति-चित्रण के पक्षपाती क्यों हैं? इसका कारण मतलब है वे कहते हैं—“न जाने क्यों हमें मनुष्य जितना और चर-अचर प्राणियों के बीच में अच्छा लगता है उतना अकेले नहीं। हमारे राम भी (मंदाकिनी या गोदावरी के किनारे बैठे जितने अच्छे लगते हैं उतने अयोध्या की राजसभा में नहीं। अपनी-अपनी रुचि है।”—

(वही पृ० २०-२१) । आचार्य शुक्ल का इस प्रकार की रूचि का कारण उनका मानव प्रकृति प्रेम तो स्पष्ट ही है, पर इसके अतिरिक्त मानव की प्रगति का विस्तार भी कारण है ।

आचार्य शुक्ल जिस प्रकार जन प्रकृति के अधारभूत रोमल-वस्त्र सभी प्रकार के भावों की अभिव्यक्ति नाट्य में अव्यक्त समझते हैं (पिता का चित्रण उपर हो चुका है), उसी प्रकार बाह्य प्रकृति के भी रोम-

ल-वस्त्र प्रकृति का सुंदर, साधारण, रुग्ण, विशाल, अगाधगण सभी प्रकार की रूपांशुओं का रूप का चित्रण उनमें आभास मानते हैं । साधारण प्रकृति के वायु में प्रकृति चित्रण के क्षेत्र में भी सामान्य भव्यता पर स्थिर दृष्टि रखते हैं । य प्रकृति के साधारण

तथा असाधारण सभी दृष्टियों का यणन राज्य में देखा चाहते हैं । इसका कारण ये यह प्रतीत होते हैं कि मानव तथा प्रकृति का संबंध अत्यंत प्राचीन है

यह उसका पुराना सद्वचन है, इसलिए मानव के हृदय में प्रकृति के इन दोनों प्रकार के रूपों के प्रति प्रेम मानना के रूप में परंपरा से ही होना चाहिए ।

जिन प्रकृति प्रेम का इस प्रकार की धारणा नहीं हुई है, वे ही सच्च सद्बोध का भावुर हैं । जिनमें इन दोनों प्रकार के प्रति प्रेम न होकर हमारे से केवल एक ही प्रकार के रूप के प्रति प्रेम है, उनमें से कुछ तो राजसी शक्ति के हैं, और कुछ समाजवादी । देखिए वे क्या करते हैं—

“जनत रूपों में प्रकृति हमारे सामने आती है—कहा मधुर, सुमनित या सुंदर रूप में, कहा रूप में वैदिक या वैदिक रूप में, कहा मध्य, विशाल या विचित्र रूप में, कहा उग्र, कराल या भयंकर रूप में । सच्चे कवि का हृदय उसके इन सब रूपों में लीन होता है,

क्योंकि उस अनुसंधान का कारण अपना वास्तविक भाग नहीं, बल्कि चिर साहचर्य द्वारा प्रतिष्ठित वाग्विचार है । जो केवल प्रकृति प्रेम प्रसार के सारम संचार, मकरदलित मधुगुजार, कोकिल उक्ति निरुद्ध और शांत सुखान्धता समीर

रत्नदि की ही चंचल किया करते हैं वे निरक्षी या भोग शिष्ट हैं । इस प्रकार जो केवल सुनामसहित मिट्टी मलित मरुताम वादल जाल, जलान विशाल गिरिधार में गिरते हुए अल्पमान के गभीर गर्भ से उठी हुई साकर-नीहारिका के बीच विविध वर्ण स्फुरण की विगाहता, भयाना और विचित्रता में ही जानें

हृदय के लिए कुछ पाते हैं, वे तमाशवीन हैं—सच्चे भावुक या सहृदय नहीं।”—(चिंतामणि, पृ० २०३-२०४)। 'काव्य में प्राकृतिक दृश्य' शीर्षक निबंध में तथा अन्य स्थलों पर भी आचार्य शुक्ल ने काव्य में इन दोनों रूपों के चित्रण का पक्ष ग्रहण किया है।

ऊपर कहा गया है कि प्रकृति का चित्रण करनेवाला कवि मनुष्य ही होता है, अतः वह कभी-कभी अपने जगत् और जीवन से ग्रहीत तथ्यों वा उनमें

अनुभूत भावों, विचारों आदि के दर्शन वा आरोप प्रकृति द्वारा भावों, भावुकतावश प्रकृति पर करता है। यहाँ विशेष ध्यान देने तथ्यों तथा अंतर्द- की बात कवि की भावुकता है, क्योंकि जब प्रकृति को मानव भावों की व्यंजना के समान ही सुख-दुःख, हर्ष-शोक आदि की व्यंजना करते

हुए सभी लोग नहीं देख सकते, यह उन्हीं लोगों का काम है जो सच्चे सहृदय वा भावुक हैं। प्रकृति-चित्रण के इस रूप पर आचार्य शुक्ल का भी यही मत है—“प्रकृति के नाना वस्तु-व्यापार कुछ भावों, तथ्यों और अंतर्दशाओं की व्यंजना भी करते ही हैं। यह व्यंजना ऐसी अगूढ़ तो नहीं होती कि सब पर समान रूप में भासित हो जाय, किंतु ऐसी अवश्य होती है कि निदर्शन करने पर सहृदय वा भावुक मात्र उसका अनुमोदन करें। यदि हम खिल्ली मुकुदिनी को हँसती हुई कहें, मंजरियों से लदे आम को माता और फूले अंगों न समाता समझें, वर्षा का पहला जल पाकर साफ-सुथरे और हरे पेड़-पौधों को तृप्त और प्रसन्न बताएँ, कड़कड़ाती धूप से तपते किसी बड़े मैदान के अकेले ऊँचे पेड़ को धूप में चलते प्राणियों को विश्राम के लिए बुलाता हुआ कहे, पृथ्वी को पालती-पोसती हुई स्नेहमयी माता पुकारें, नदी की बहती धारा को जीवन का संचार सूचित करें, गिरि-शिखर से स्पष्ट सुकी हुई मेघमाला के दृश्य में पृथ्वी और आकाश का उमंगभरा, शीतल, सख्त और छायावृत आलिप्त देखें, तो प्रकृति की अभिव्यक्ति की सीमा के भीतर ही रहेंगे।”—(काव्य में रहस्यवाद, पृ० २१-२२)। इससे स्पष्ट है कि प्रकृति को इस रूप में देखनेवाला भावुक उसे चेतन ही समझेगा, दार्शनिक चाहे जो समझते रहें। यही यह भी समझ रखना चाहिए कि प्रकृति के मनुष्येतर चेतन प्राणियों द्वारा जो उनके रूप, चेष्टा आदि से

भाषा की व्यवस्था होती है, यह स्पष्ट है। आचार्य शुक्ल कहते हैं—“पशु पक्षियों के मुख दुग्ध, हृष्य शिशिर, राग-द्वेष, ताप शोष, कृपा शोध इत्यादि भावों की व्यवस्था जो उनकी जाति, जेष्टा, शब्द आदि में होती है, वह तो प्रायः बहुत प्रायः होती है। कवियों को उन पर अपने भावों का आरोप करने की आशङ्कता प्रायः नहीं होती।” — (चित्तमणि, पृ० २०७) । पर पशु पक्षियों के रूप, व्यापार आदि को दगरकर कोई भावुक उनके आधार पर जान और जानने में संरक्षित कुछ भावों का उन पर आरोप या उनके द्वारा कोई तत्त्व प्रमाण कर सकता है—जिस प्रकार जड़ प्रकृति के आधार पर किया जाता है। आचार्य शुक्ल ने स्वयं ऐसा किया है।—(देखाए यही, पृ० २०७-८) । इस विषय में वे कहते हैं—“पर जित्त तथ्या का आभास हमें पशु-पक्षियों के रूप, व्यापार या परिस्थिति में ही मिलता है वे हमारे भावों के विषय वास्तव में हो सकते हैं।” — (यही, पृ० २०७) । इस प्रकार हम विदित होता है कि मनुष्यतर जड़ तथा चतन दोनों प्रकार की प्रकृतियों का भावुक कवि मनुष्य के समान ही भाषा, अनुदंशाभा और तथ्यों की व्यवस्था करते हुए देखते हैं। आचार्य शुक्ल ने भी ऐसा किया है और वे इसका समर्थन भी करते हैं। स्वच्छन्दतावाद (रोमांटिक) जैंगेजी तथा हिंदी के कवियों की प्रवृत्ति प्रकृति का चित्रण की ओर विशेष देखी जाती है। वे प्रकृति के यथाथ सश्लिष्ट चित्रण (जिस पर भाग विचार होगा) तथा उस पर मानव भावनाओं का आरोप करके उसका चित्रण दोनों पर दृष्टि रखते हैं। ऐसा यह जाता है कि दूसरे प्रकार के चित्रण में वे मानव तथा प्रकृति में कोई भेद नहीं मानते। उन्हें प्रकृति भी मानव के समान सभी प्रकार के भावों का आधार, और सभी प्रकार के विषय-बलाभा की कर्त्री के रूप में दृष्टिगोचर होती है। प्रकृति के प्रति कवि भी भूमित्रानुदन पत प्रकृति को नारी के रूप में देखते हैं। उनका फल है—“प्रकृति को मैंने अपने स अलग, सजीव सना रमनेवाली, नारी के रूप में देखा है।

‘उस कैली हरिवाली में,
फौन अकेली खेल रही, मा,
वह अपनी वय बाली में’—

पंक्तियाँ मेरी इस धारणा की पोषक हैं। कभी जब मैंने प्रकृति से तादात्म्य का अनुभव किया है तब मैंने अपने को भी नारी रूप में अंकित किया है।”—(आधुनिक कवि, श्री सुमित्रानन्दन पंत, पृ० २)।

यह कहने की आवश्यकता नहीं कि प्रकृति-चित्रण के जिस रूप पर विचार किया गया है वह अपने सच्चे रूप में काव्य की परमिति के अंतर्गत ही आएगा।

आचार्य शुक्ल कहते हैं—“इसी प्रकार अभिव्यक्ति की प्रकृत प्रकृति और अन्योक्ति प्रतीति के भीतर, प्रकृति की सच्ची व्यंजना के आधार पर, जो भाव, तथ्य या उपदेश निकाले जायेंगे वे भी सच्चे काव्य होंगे।”—(काव्य में रहस्यवाद, पृ० २२)। आगे वे कहते हैं—“प्रकृति की ऐसी ही सच्ची व्यंजनाओं को लेकर अन्योक्तियों का विधान होता है, जो इतनी स्पर्शशील होती हैं।... अन्योक्तियों में ध्यान देने की बात यह है कि व्यंग्य तथ्य पूर्णतया शांत होता है और हृदय को स्पर्श कर चुका रहता है, इससे प्रकृति के दृश्यों को लेकर जो व्यंजना की जाती है वह बहुत ही स्वाभाविक और प्रभावपूर्ण होती है।”—(वही, पृ० २३)। इस विषय में आचार्य शुक्ल ने अन्य स्थलों पर भी ऐसी ही बात कही है। (देखिए, चिन्तामणि, पृ० २११)।

कभी-कभी प्रकृति पर तथ्यों का आरोप जब सहृदय कवि द्वारा नहीं होता तब वह काव्य नहीं रह जाता, सूक्ति वा सुभाषित का रूप धारण कर लेता है।

आचार्य शुक्ल का कथन है कि “इस प्रकार का आरोप प्रकृति और सुभाषित कभी-कभी कथन को काव्य के क्षेत्र से घसीटकर ‘सूक्ति’ या ‘सुभाषित’ के क्षेत्र में डाल देता है। जैसे, ‘कौवे सत्रेरा होते ही क्यों चिल्लाने लगते हैं ? वे समझते हैं कि सूर्य अंधकार का नाश करता बढ़ा आ रहा है, कहीं धोखे में हमारा भी नाश न कर दे।’ यह सूक्ति मात्र है, काव्य नहीं।”—(वही, पृ० २०७)।

* वयं काका वयं काका जल्पन्तीति प्रमे द्विकाः ।

तिमिरारिस्तमो हन्यादिति शंकितमानसाः ॥

यहाँ एक उक्त ध्यान ■ रगने की यह है कि जिन भावों ■ प्रकृति की ध्वनना द्वारा तत्त्व, भाव आदि ग्रहण किए जायेंगे अथवा उस पर इनका आरोप होगा, वे पृथक् भेदों में गये जायेंगे और जिन प्रकृति द्वारा भावों, वाक्या में मानव-मानवताओं का आरोप मात्र प्रकृति पर होगा, तत्त्वों, अतर्दशाभा उनमें किसी भाव आदि का ग्रहण न होगा—जैसा कि की ध्वनना तथा उस जातुनिव रस्यदत्तावादी करि करते हैं—वे पृथक् भेदों में। पर इनका आरोप भावों का आरोप दोनों भेदों की कविताओं में प्राप्त होता है,

पर प्रथम भेदों की कविताओं में हम ऐसा करते उम्मे (प्रकृति से) कुछ ग्रहण करते हैं—तत्त्व, उपदेश आदि, और द्वितीय भेदों की कविताओं में हम ऐसा करते उम्मे (प्रकृति की) उम्मी रूप में छोड़ देते हैं, उम्मे चेतन का रूप मात्र दे देते हैं, मानव के समान समझ लेते हैं, यह मानव के समान भावनाओं का आधार तथा किया कलाओं की कर्मी मात्र धन जाती है, हम उससे उपदेश आदि नहीं निर्याते। सातत्य यह कि अतर्दशाओं, तत्त्वों, मानुषिक भावनाओं आदि जो लेकर कवियों द्वारा प्रकृति चित्रण दो रूपों में दृष्टिगत होता है, एक तो उस रूप में जिसमें रस्य प्रकृति द्वारा रस्य भावनाओं, अतर्दशाओं, तत्त्वों आदि का चित्रण होता है और दूसरा वह जिसमें कवि अपने भावों का आरोप प्रकृति पर करता है, वह अपने हृदय सुख दुःख की भावनाओं के आगेक में उम्मे देखना है।) करना न हागा कि इन दोनों रूपों के चित्रण की भावना या सद्बुद्ध कवि की आवश्यकता पत्नी है। देखना यह चाहिए कि जाचार्य शुक्ल प्रकृतिचित्रण के इन रूपों में से किसरी उत्तमता के प्रतिपादन है। वे कहते हैं—“उक्त प्रकृति के अनुसर कुछ पाश्चात्य कवियों ने तो प्रकृति के गाना रूप के बीच ध्वनित होनवली भावधारा का बहुत सुन्दर उदाहरण किया, पर बहुतोंरे अपनी वैमेल भावनाओं का आरोप करते उन रूपों को अपनी अंतर्दृष्टियों से उपन लगे।” मेरे विचार में प्रथम प्रणाली का अनुसरण ही समीचीन है। अनन्त रूपों में भरा हुआ प्रकृति का विस्तृत क्षेत्र उस ‘महामानस’ की कल्पनाओं का अनन्त प्रसार है। सम्मदशी सद्बुद्धों को उससे भीतर नाना भावा की व्याख्या मिलेगी। नाना रूप कि नाना भावों की समुचित व्याख्या कर रहे हैं, उन्हें छोड़ अपने परिमित अंत

कोटर की वासनाओं से उन्हें छोपना एक झूठे खेलबाड़ के ही अतर्गत होगा। यह बात मैं स्वतंत्र दृश्यविधान के संबंध में कह रहा हूँ जिसमें दृश्य ही प्रस्तुत वेपय होता है। जहाँ किसी पूर्वप्रतिष्ठित भाव की प्रबलता व्यंजित करने के लिए ही प्रकृति के क्षेत्र से वस्तु-व्यापार लिए जायेंगे, वहाँ तो वे उस भाव में भेरे दिखाई ही देंगे।—पर बराबर इसी रूप में प्रकृति को देखना दृष्टि को संकुचित करना है। अपने ही सुख-दुःख के रंग में रँगकर प्रकृति को देखा तो क्या देखा? मनुष्य ही सब कुछ नहीं है। प्रकृति का अपना रूप भी है।”—(इतिहास, पृ० ७१७-७१८) इस उद्धरण से स्पष्ट है कि वस्तुतः आचार्य शुक्ल उपरिलिखित द्वितीय प्रकार के प्रकृति-चित्रण के पक्षपाती नहीं हैं।

जमी तक प्रकृति-चित्रण के उस रूप पर विचार नहीं हुआ, जो संस्कृत के प्राचीन कवि धार्मीक, कालिदास और भवभूति में, अंगरेज कवि वर्ड्सवर्थ, शेली आदि में तथा हिंदी के दो-एक प्राचीन और इधर के नवीन कवियों में विशेष रूप से पाया जाता है। प्रकृति के उस रूप के चित्रण को आचार्य शुक्ल 'यथातथ्य संश्लिष्ट चित्रण' का नाम देते हैं और उनकी दृष्टि में प्रकृति के उस ढंग के चित्रण, जिस पर ऊपर विचार हुआ है, तथा इस यथातथ्य संश्लिष्ट चित्रण दोनों का समान महत्त्व है। उनका कहना है कि "दोनों का महत्त्व बराबर है। इनमें से किसी एक को उच्च और दूसरे को मध्यम कहना एक ओख बन्द करना है।"—(काव्य में रहस्यवाद, पृ० २५)।

प्रकृति के यथार्थ या यथातथ्य संश्लिष्ट चित्रण के मूल में कवि का प्रकृति के प्रति अपना सीधा अनुराग प्रकट करने की भावना ही निहित रहती है। वह प्रकृति से अपना सीधा रागात्मक संबंध स्थापित करना यथातथ्य संश्लिष्ट चाहता है। प्रकृति उसके रति-भाव का आलंबन बन प्रकृति-चित्रण—प्रकृति जाती है। वाल्मीकि, कालिदास, भवभूति आदि कवियों ने स्वतंत्र आलंबन भी ने इसी प्रकृति-प्रेम के कारण उसका वर्णन आलंबन के रूप में भी किया है, केवल उद्दीपन के रूप में ही नहीं। संस्कृत के इधर के आचार्य मानते थे कि प्रकृति काव्य में केवल उद्दीपन-के रूप में ही आ सकती है। आचार्य शुक्ल संस्कृत के इन आचार्यों द्वारा निर्धा-

रित काव्य में प्रकृति चित्रण के स्वरूप का समर्थन नहीं करने, वे यह नहीं मानते कि काव्य में प्रकृति का चित्रण केवल उद्दीपन के ही रूप में होता है। उनका मत यह है कि यदि कवियों के लिए प्रकृति उद्दीपन मात्र हो होती, जालपन के रूप में समुद्र न जानी, तो वाग्मीकि के 'रामायण' में कालिदास के 'कुमारसंघर्ष' के प्रारम्भ में, और 'मेघदूत' के पुरुषार्थ में प्रकृति का यथातथ्य सल्लिखित चित्रण न मिलता। इन कवियों द्वारा अपने अपने काव्य में प्रकृति का इस रूप में चित्रण इस बात का साक्ष्य है कि उनका हमारे प्रति अनुराग था, वह उनसे अनुराग था रति के सीधे जालपन के रूप में उपस्थित होती थी। यदि कोई पूछे कि प्रकृति के यथार्थ सल्लिखित चित्रण में कवि की कौन-सी भावना स्थिर रहती है, तो इस विषय में आचार्य शुक्ल का उत्तर यह है—

"प्रकृति के केवल यथार्थ सल्लिखित चित्रण में कवि प्रकृति के सौंदर्य के प्रति सीधे अपना अनुराग प्रकट करता है। प्रकृति के किसी पक्ष के व्योरो में अनुराग नहीं होता। इसी अनुराग की बात है।"—(यही, पृ० २४-२५)। प्रकृति शुद्ध जालपन के रूप में भी वर्णित होती है, कवियों में ऐसा हुआ है। इस विषय में वे कहते हैं—

"वन, पर्वत, नदी, निहार, मनुष्य, पशु, पक्षी इत्यादि जगत् की नाना वस्तुओं का वर्णन जालपन और उद्दीपन दोनों की दृष्टि से होता रहा है। प्रथम काव्यों में बहुत से प्राकृतिक वर्णन जालपन रूप में ही हैं। कुमारसंघर्ष के प्रारम्भ का हिमालय वर्णन और मेघदूत के पुरुषार्थ का नाना प्रदेश-वर्णन उद्दीपन की दृष्टि से नहीं कहा जा सकता। इन वर्णनों में कवि ही व्यक्त है जो प्राकृतिक वस्तुओं के प्रति अपने अनुराग के कारण उनका रूप विवृत करके अपने सामने भी रखता है और पाठकों के भी।"—(यही, पृ० ७४)। इस प्रकार हम देखते हैं कि प्रकृति का वर्णन स्वतंत्र जालपन के रूप में भी होता है, और केवल जालपन के चित्रण को भी आचार्य शुक्ल रसात्मक मानते हैं, अतः उनके मन्थनानुसार प्रकृति के यथातथ्य सल्लिखित चित्रण में भी रसानुभूति होती है। रसानुभूति के संरक्ष में यह उनकी उपजात (आरिजिन) धारणा का मिद्वान है।—(देखिए वही, पृ० ७४ और चिन्तामणि, पृ० ३४४)।

काव्यगत—विशेषण प्रथम काव्यगत—इस प्रकार के यथार्थ सल्लिखित प्रकृति

आचार्य रामचन्द्र शुक्ल

करते हुए आचार्य शुक्ल यही बात कहते हैं—“दृश्य” शब्द के अन्तर्गत, कल नञ के विषय का ही नहीं, अन्य ज्ञानेन्द्रियों के विषयों का भी (जैसे, शब्द, गन्ध, रस) ग्रहण समझना चाहिए । ‘महकती हुई मञ्जरियों से लदी और वायु के झरोके में हिलती हुई आम की डाली पर सोपल मैठी ममुर वृक्ष सुना रही है’ इस वाक्य में यद्यपि रूप, घन् और गन्ध, रसना का विवरण है, पर इसे एव दृश्य ही कहेंगे । बात यह है कि जल्पना द्वारा अन्य विषयों की अपेक्षा ज्ञेयों के विषयों का ही सच से अधिक जानना होता है, और सच विषय गन्ध रूप से आते हैं । वाक्यरत्नों के सब विषय अतः कल में ‘चित्र’ रूप से प्रतिबिम्बित हो सकते हैं । इसी प्रतिबिम्ब को “म दृश्य कहते हैं ।”—(शब्द में प्राकृतिक दृश्य) । काव्यगत प्रकृति चित्रण में इसी प्रतिबिम्ब या दृश्य का आँका, पाठक के समुच्च मूर्ति विधान करने का प्रयत्न ही उत्कृष्टतम रचनम है ।

आचार्य शुक्ल तथा ज व माहेश्वरी भीमासक्त भी कला पक्ष में कवि का परम कथ्य मूर्ति, चित्र या दृश्य उपाहित करना मानते हैं । आचार्य शुक्ल इसी को काव्यगत मूर्तिविधान की अभिवा देते हैं । जिस प्रकार काव्य में उसी प्रकार प्रकृति चित्रण में भावे मूर्ति या दृश्य प्रस्तुत करने के पक्षपाता है । जब हम प्रकृति को निकट से—निराक्षरपूर्वक—देखते हैं, तब विदित होता है कि उसकी एक एक वस्तु या प्राणी दूसरी वस्तु या प्राणी से जुड़े होते हैं, उनमें पारस्परिक सम्बन्ध होता है, उस दृष्टि रूप में सित होते हैं । इससे अतिरिक्त प्रत्येक वस्तु या प्राणी के भी अपने अपने अंग होते हैं । आचार्य शुक्ल का मत है कि जिस प्रकार उपयुक्त वस्तु या प्राणी अपने वार्थ रूप में परस्पर सल्लिप्त होते हैं, और उनका प्रत्येक अंग प्रत्यक्ष होता है, उसी प्रकार कवि भा जब उन्हे काव्य में मिला दे तब वहाँ मात्र सल्लिप्त रूप में ही वर्णित हो और उनका प्रत्येक अंग प्रत्यक्ष है । इसलिए वे काव्य में प्रकृति के ‘व्याप्त्य सल्लिप्त चित्रण’ के समर्थक हैं । कहने की आवश्यकता नहीं कि सल्लिप्त चित्रण मूर्ति विधान द्वारा ही प्रस्तुत किया जा सकता है । वस्तु मूर्तिविधान का चित्रण तथा सल्लिप्त चित्रण एक ही वस्तु है । देखना यह चाहिए कि सल्लिप्त चित्रण में प्रतिबिम्ब का अखण्ड लेना पड़ता है ।

उपर्युक्त विवेचन द्वारा इस बात का आभास मिलता है कि प्रकृति के संश्लिष्ट चित्रण में उसकी वस्तुएँ एक दूसरे से जुड़ी रहती हैं । उनमें पारस्परिक सम्बन्ध होता है । प्रकृति की जिस वस्तु का संश्लिष्ट चित्रण करना होगा उसे उसके आसपास की वस्तुओं के साथ देखना होगा, उस वस्तु के एक-एक अंग पर भी दृष्टि रखनी होगी । इस विषय में आचार्य शृङ्ग कहते हैं—“आसपास की और वस्तुओं के बीच उसकी परिस्थिति तथा नाना अंगों की संश्लिष्ट योजना के साथ किसी वस्तु का जो वर्णन होगा, वही चित्रण कहा जायगा ।” (गोस्वामी तुलसीदास, पृ० १५०) । इस प्रकार के चित्रण में कवि को अर्थ-ग्रहण नहीं कराना पड़ता, प्रत्युत बिम्ब-ग्रहण कराना पड़ता है । इस स्थिति में उसका काम प्रकृति की वस्तुओं का केवल नाम ही गिनाना नहीं रहता, बल्कि वह उनका (वस्तुओं का) रूप वा चित्र खींचता है । आचार्य शृङ्ग कहते हैं—“उसमें (दृश्य-चित्रण में) कवि का लक्ष्य ‘बिम्ब-ग्रहण’ कराने का रहता है, केवल अर्थ-ग्रहण कराने का नहीं । वस्तुओं के रूप और आसपास की परिस्थिति का व्योरा जितना ही स्पष्ट या स्पष्ट होगा, उतना ही पूर्ण बिम्ब-ग्रहण होगा, और उतना ही अच्छा दृश्य-चित्रण कहा जायगा ।”—(काव्य में प्राकृतिक दृश्य) ।

यह बिम्ब-ग्रहण और अर्थ-ग्रहण क्या है ? आचार्य शृङ्ग कहते हैं—“यह तो स्पष्ट है कि ‘प्रतिबिम्ब’ या ‘दृश्य’ का ग्रहण ‘अभिधा’ द्वारा ही होता है । पर अभिधा द्वारा ग्रहण एक ही प्रकार का नहीं होता । बिम्ब-ग्रहण और अर्थ-ग्रहण हमारे यहाँ आचार्यों ने संकेत-ग्रह के जाति, गुण, क्रिया और यहच्छा, ये चार विषय तो बताए, पर स्वयं संकेत-ग्रह के दो रूपों का विचार नहीं किया । अभिधा द्वारा ग्रहण दो प्रकार का होता है—बिम्ब-ग्रहण और अर्थ-ग्रहण । किसी ने कहा ‘कमल’ । अब इस ‘कमल’-पद का ग्रहण कोई इस प्रकार भी कर सकता है कि ललाई लिए हुए सफेद पंखड़ियों और नाख-आदि के सहित एक ‘फूल’ का चित्र अंतःकरण में थोड़ी-देर के लिए उपस्थित हो जाय; और इस प्रकार भी कर सकता है कि कोई चित्र उपस्थित न हो केवल पद का अर्थ मात्र समझकर काम चलाया जाय ।”—(काव्य में प्राकृतिक दृश्य) । प्रथम प्रकार के ग्रहण को बिम्ब-ग्रहण

तथा द्वितीय प्रकार के ग्रहण को जय ग्रहण कहते हैं । प्रकृति चित्रण में प्रथम प्रकार का ग्रहण जाचाय सुप्त अनिच्छित समझते हैं, इसे हम ऊपर देख चुके हैं ।

प्रकृति चित्रण के विषय में केवल एक बात और कहनी है, यह यह कि प्राकृतिक दृश्य-चित्रण में अलंकारों के प्रयोग का क्या स्थान है । प्रकृति-चित्रण के विषय में जाचाय सुस्त ने जितने सिद्धांत निभाए हैं, वे सब वाचस्पति, काण्डादयः, भट्टनृपति आदि अलंकार-रसिकों के प्रकृति चित्रण का लक्ष्य में रखकर । इन

कवियों के प्रकृति चित्रण का—विशेषतः यथातथ्य सौलभ्य प्रकृति चित्रण को—कमने में निहित होता है कि इसमें अलंकारों का प्रयोग अति ही निराल है, उपनुक्त कविता ने इस क्षेत्र में जाचाय की सहायता प्राप्त नहीं की । यस्तुत बात यह है कि प्रकृति के चित्र प्रस्तुत करने में अलंकारों की आवश्यकता ही नहीं होती, क्योंकि ऐसा करते हुए उसकी समृद्धि की सीमा ही रूप देना होता है, वस्तुएँ जैसी हैं वैसे ही रख देनी होती हैं, और अलंकार तो ऊपरी या उदासी का अङ्ग न होना चाहिए । यदि की अदना धृष्ट होती है, प्रकृति चित्रण में तो प्रस्तुत वस्तु ही उपस्थिति ही प्रधान लक्ष्य होती है । अतः प्रकृति के यथातथ्य सौलभ्य चित्रण में अलंकारों का अनिवार्य उपयोग कवियों ने नहीं किया । जाचाय सुस्त भी इस प्रकार के प्रकृति चित्रण में अलंकारों का प्रयोग आवश्यक नहीं मानते । पर प्राकृतिक दृश्य के चित्र को हृदयगत करने में सहायक होने के लिए व अलंकारों के निराल प्रयोग का समर्थन करते हैं—‘तद्वत्तु यद्विभाषा ही अनुभूति में सहायता देने के लिए केवल कहीं रहा उल्लास, उल्लेख जोहि या प्रयोग उतना ही उचित है, जितने से बिना ग्रहण करने में, प्रकृति या चित्र हृदयगत करने में, धाता या पशुक को राधा न पड़े ।—(काल्य में प्राकृतिक दृश्य) । उद्धरण में धाए ‘करीबही’ पद पर जस्य दृष्टि जाती चाहिए । वे इस क्षेत्र में पद-पद पर अलंकारों के प्रयोग को ‘निराला’ समझते हैं, और ऐसा करके ‘काल्य के गार्भीय और गौरव को नष्ट करना’ और उसकी ‘मयादा विगाहना’ मानते हैं ।

यद्यपि दृश्य-वर्णन में वे अलंकारों का संनिवेश करने की राय देते हैं, पर इनकी गौणता पर भी उनकी दृष्टि है। इनकी गौणता पर मनोवैज्ञानिक दृष्टि से विचार करते हुए वे कहते हैं—“दृश्य-वर्णन में उपमा, उत्प्रेक्षा आदि का स्थान कितना गौण है, इसकी मनोविज्ञान की रीति से भी परीक्षा हो सकती है। एक पर्वत-स्थली का दृश्य-वर्णन करके किसी को सुनाइए। फिर महीने दो महीने पीछे उसे उसी दृश्य-का कुछ वर्णन करने के लिए कहिए। आर देखेंगे कि उस संपूर्ण दृश्य की सुसंगत योजना करनेवाली वस्तुओं और व्यापारों में से वह बहुतों को कह जायगा पर आप को दी हुई उपमाओं में से शायद ही किसी का उसे स्मरण हो। इसका मतलब यही है कि उस वर्णन के जितने अंश पर हृदय की तस्वीरता के कारण पूरा ध्यान रहा, उसका संस्कार बना रहा, और इसलिए सकेत पाकर उसकी तो पुनरुद्भावना हो गई, शेष अंश छूट गया।—(काव्य में प्राकृतिक दृश्य)।

अभी तक आचार्य शुक्ल के काव्य-सिद्धांतों पर विचार करते हुए हमारी दृष्टि प्रायः उसके (काव्य के) अंतःपक्ष पर ही विशेष रही है, हमने वस्तु (मैटर) को ही दृष्टि में रखकर उनके विचारों को देखा है।

काव्य का अंतःपक्ष काव्य के बाह्य वा कला-पक्ष पर हमने उनके विचार अभी नहीं देखे हैं, यदि देखें भी हैं तो प्रसंगात् ही।

आगे हम आचार्य शुक्ल की दृष्टि से काव्य के कला-पक्ष पर विचार करेंगे, जिसके अंतर्गत कल्पना, अलंकार, भाषा, छंद आदि आते हैं, जो कवि-कर्म से संबंध रखते हैं। यहाँ यह निर्देश कर देना अतिप्रसंग न होगा कि काव्य के ये दोनों पक्ष अन्योन्याश्रित हैं। इनमें से किसी को भी कम महत्त्व नहीं दिया जा सकता। वस्तुतः काव्य-के ये विभाग उसके विवेचन की सुविधा के लिए हो हैं।

यदि काव्य का परम लक्ष्य जसत्-जीवन के रूप-व्यापार, भाव-विचार को श्रोता वा पाठक के बाह्य तथा अंतःश्रद्धा (मैटल आइ.) के संयुक्त मूर्त रूप में लकर उनका अनुभव कराना है, तो काव्य में कल्पना का स्थान कवि-कर्म की दृष्टि से सर्वप्रथम आता है, क्योंकि मूर्ति-विधान की सिद्धि कल्पना की प्रक्रिया द्वारा ही संभव

है। इसी कारण आचार्य शुक्ल कल्पना को काव्य का अत्यावश्यक मयन मानते हैं। पर, व इसे उनका साम ही मानते हैं, साथ नही, जैसा कि यूरोप के कुछ कल्पनावादी समीक्षकों की धारणा है। उनका कहना है—“यूरोपीय साहित्य मीमांसा में कल्पना को बहुत प्रधानता दी गई है। है भी वह काव्य का अनिवार्य साधन, पर है साधन ही, साथ नही, जैसा कि उपर्युक्त विवेचन से स्पष्ट है। किसी प्रसंग के अंतर्गत जैसा ही निश्चित मूर्ति विधान हो पर यदि उसमें उपयुक्त भावसंचार की क्षमता नही है तो वह काव्य के अंतर्गत न होगा।”—(चिन्तामणि, पृ० २२०-२१)। उद्धरण के अंतिम वाक्य द्वारा यह निहित होता है कि कल्पना वही सार्थक है, जो काव्य के प्रधान लक्ष्य भावसंचार को सहायिका हो। इसी से आचार्य शुक्ल इसे काव्य का साधन मानते हैं, साथ नही, साथ तो भावसंचार है। एक दूसरे उद्धरण से यह बात स्पष्ट हो जायगी—“अतएव सत्य विधातिनी कल्पना वही रही जो सचती है जो ना तो किसी भाव द्वारा प्रेरित हो अथवा भाव का प्रवर्तन या संचार करती हो। उस प्रकार की कल्पना काव्य की प्रक्रिया नहीं रहा जा सकती। अतः ना व में हृदय की अनुभूति अंगी है, मूल रूप जग भाव प्रधान है, कल्पना उसकी सद्गोचिनी।”—(इंदिराण भाषण, पृ० ३३)। कल्पना के संबंध में अन्य स्थल पर भी आचार्य शुक्ल ने यहां बात कहा है।

आचार्य शुक्ल प्रतिभा तथा भावना को कल्पना का पर्याय बताते हैं और धर्म के जन्म में जा स्वरूप ‘उपासना’ का स्थिर किया जाता है, वही स्वरूप साहित्य क्षेत्र में ‘भावना’ वा कल्पना का स्थिर करने हैं। कल्पना वा भावना उनके द्वारा इस प्रकार धर्म तथा साहित्य क्षेत्र की भावनाओं का तुलना या कुछ कारण है। व राज्य को ‘भावयोग’ मानते हैं और (भावयोग को) ‘रमयोग’ तथा ‘ज्ञानयोग’ के समकक्ष रखते हैं, क्योंकि उनके मतानुसार जिस प्रकार कर्म तथा ज्ञान का चरम लक्ष्य स्वभूत को ज्ञा मभूत करके अनुभव कराना है, उसी प्रकार काव्य या भी अंतिम उद्देश्य स्वभूत को ज्ञा मभूत करके अनुभव कराना ही है। इसी कारण वे उपासना तथा कल्पना की एकता स्थापित करते हैं और उपासना को भी भावयोग का एक जग स्तर पर उसका तथा कल्पना वा भावना का स्वरूप समान रूप से निराखरित

करते हैं—“यहाँ पर अब वह कहने की आवश्यकता प्रतीत होता है कि ‘उपासना’ भावयोग का ही एक अंग है। पुराने धार्मिक लोग उपासना का अर्थ ‘ध्यान’ ही लिया करते हैं। जो वस्तु हम से अलग है, हम से दूर प्रतीत होती है, उसकी मूर्ति मन में लाकर उसके सामीप्य का अनुभव करना ही उपासना है। साहित्यवाले इसीको ‘भावना’ कहते हैं और आञ्चलिक के लोग ‘कल्पना’। जिस प्रकार भक्ति के लिए उपासना या ध्यान की आवश्यकता होती है उसी प्रकार और भावों के प्रवर्तन के लिए भी भावना या कल्पना अभेक्षित होती है।” — (चिंतामणि, पृ० २१९-२०)। उपर्युक्त उद्धरण से यह स्पष्ट है कि कल्पना मन की एक क्रिया है, जो देखी वा सुनी वस्तु के आकार-प्रकार को अंतश्चक्षु (मैंटल आइ) के संमुख उपस्थित करती है, और वही कल्पना सार्थक मानी जाती है, जो वस्तु के रूप को सांयोगिक रूप में उपस्थित करती है। ऊपर आचार्य शुक्ल ने उपासना तथा कल्पना की एकता स्थापित की है, जो श्रोता वा पाठक को लेकर ही पूर्णतः घटित होती है, कवि को लेकर नहीं, क्योंकि उपासक मनश्चक्षु द्वारा प्रतीयमान (परसेप्टेड) रूप का दर्शन केवल अनुभूति के लिए ही करता है वह उसे अपने मन तक ही रखता है। पर कवि कल्पना द्वारा रूप को मन में लाकर उसकी अभिव्यंजना भी करता है, क्योंकि उसका उद्देश्य वस्तु को श्रोता वा पाठक तक पहुँचाना होता है।

अब देखना यह चाहिए कि मनोवैज्ञानिक दृष्टि से कल्पना की प्रक्रिया किस प्रकार पूर्ण होती है। भारतीय रसवादी तथा आचार्य शुक्ल भी कल्पना को

भाव-क्षेत्र की वस्तु मानते हैं, ज्ञान-क्षेत्र की वस्तु नहीं, जैसा

कल्पना और
मनोविज्ञान

कि अभिव्यंजनावादी कीचे का मत है। एक स्थान पर

आचार्य शुक्ल कहते हैं—“कल्पना है काव्य का क्रियात्मक

बोधपक्ष जिसका विधान हमारे यहाँ के रसवादियों ने भाव

के योग में ही काव्य के अंतर्भूत माना है।” (इंदौरवाला भाषण, पृ० २०)।

तो कल्पना भाव से ही संबद्ध ठहरती है। आचार्य शुक्ल ‘भाव’ को अकेली वृत्ति नहीं मानते, उसे एक वृत्तिचक्र मानते हैं। आ० ए० रिचर्ड्स भी ‘ध्यावहारिक समीक्षा’ (प्रायैक्टिकल क्रिटिसिज्म) नामक अपनी पुस्तक में इसके सम्बन्ध में यही बात कहते हैं। आचार्य शुक्ल का कथन है—“मनो-

यहाँ एक रात ध्यान में रहने की उद्देश्य है कि जिन वाक्यों में प्रकृति की व्यञ्जना द्वारा तत्त्व, भाव आदि ग्रहण किए जायेंगे जयन्ता उस पर इनका आरोप होगा, वे वृथक श्रेणी में रखे जायेंगे और जिन

प्रकृति द्वारा भावा, वाक्यों में मानव-भावनाओं का आरोप मात्र प्रकृति पर होगा, तथ्यों, अतर्कशास्त्र। उनसे बिना भाव आदि का ग्रहण न होगा—जैसा कि की व्यञ्जना तथा उस आधुनिक सत्यदत्तावली का प्रकृत है—वे वृथक श्रेणी में। पर इनका आरोप भावा का आरोप दोना श्रेणी की कविताओं में प्राप्त होता है,

पर प्रथम श्रेणी की कविताओं में हम ऐसा करके उससे (प्रकृति से) कुछ ग्रहण करते हैं—तथ्य, उपदेश आदि, और द्वितीय श्रेणी की कविताओं में हम ऐसा करके उसे (प्रकृति को) उसी रूप में छोड़ देते हैं, उसे चेतन का रूप मात्र दे देते हैं, मानव के समान समझ लेते हैं, यह मानव के समान भावनाओं का आधार तथा किया कलाओं की कक्षा मात्र बन जाती है, हम उससे उपदेश आदि नष्ट निकालते हैं। तत्पर्य यह कि अतर्कशास्त्र, तथ्यों, मानुषिक भावनाओं आदि को लेकर कविता द्वारा प्रकृति चित्रण दो रूपों में दृष्टिगत होता है, एक तो उस रूप में जिसमें स्वयं प्रकृति द्वारा प्रकृत भावनाओं, अतर्कशास्त्र, तथ्यों आदि का चित्रण होता है और दूसरा वह जिसमें कवि अपने भावों का आरोप प्रकृति पर करता है, वह अपने हृद्गत सुख दुःख की भावनाओं के जालों में उसे टपकता है। वदना न होगा कि इन दोना रूपों के चित्रण की भावना या सहृदय कवि का आवश्यकता पड़ती है। देवना यह चाहिए कि आचार्य शुक्ल प्रकृति चित्रण के इन रूपों में से किसकी उत्तमता के प्रतिपादक हैं। वे कहते हैं—“उक्त प्रकृति के अनुसार कुछ पाश्चात्य कवियों ने तो प्रकृति के नाना रूपों के बीच प्रकृत होनवाली भावनाओं का बहुत सुंदर उद्घाटन किया, परन्तु अपने अपनी समस्त भावनाओं का आरोप करके उन रूपों को अपनी अतर्क चित्तों में डालने लगे। मर विचार में प्रथम प्रणाली का अनुसरण ही समीचीन है। जनत रूपों से बरा हुआ प्रकृति का निरुद्ध क्षेत्र उस ‘महामानस’ की कविताओं का जनत प्रसार है। सहृदयों को उसके भीतर नाना भावों की व्यञ्जना मिलेगी। नाना रूप जिन नाना भावों की समुचित व्यञ्जना कर रहे हैं, उन्हें छोड़ अपने परिमित जंत

करते हैं—“यहाँ पर अब यह कहने की आवश्यकता प्रतीत होती है कि ‘उपासना’ भावयोग का ही एक अंग है। पुराने धार्मिक लोग उपासना का अर्थ ‘ध्यान’ ही लिया करते हैं। जो वस्तु हम से अलग है, हम से दूर प्रतीत होता है, उसकी मूर्ति मन में लाकर उसके सामीप्य का अनुभव करना ही उपासना है। साहित्यवाले इसीको ‘भावना’ कहते हैं और आजकल के लोग ‘कल्पना’। जिस प्रकार भक्ति के लिए उपासना या ध्यान की आवश्यकता होती है उसी प्रकार और भावों के प्रवर्तन के लिए भी भावना या कल्पना अपेक्षित होती है।”—(चिन्तामणि, पृ० २१९-२०)। उपर्युक्त उद्धरण से यह स्पष्ट है कि कल्पना मन की एक क्रिया है, जो देखी वा सुनी वस्तु के आकार-प्रकार को अंतर्बक्षु (मेंटल आइ) के संमुख उपस्थित करती है, और वही कल्पना सार्यक मानी जाती है, जो वस्तु के रूप को सांशोपांग रूप में उपस्थित करती है। ऊपर आचार्य शुक्ल ने उपासना तथा कल्पना की एकता स्थापित की है, जो श्रोता वा पाठक को लेकर ही पूर्णतः घटित होती है, कवि को लेकर नहीं, क्योंकि उपासक मनश्चक्षु द्वारा प्रतीयमान (परसेप्टेब) रूप का दर्शन केवल अनुभूति के लिए ही करता है वह उसे अपने मन तक ही रखता है। पर कवि कल्पना द्वारा रूप को मन में लाकर उसकी अभिव्यञ्जना भी करता है, क्योंकि उसका उद्देश्य वस्तु को श्रोता वा पाठक तक पहुँचाना होता है।

अब देखना यह चाहिए कि मनोवैज्ञानिक दृष्टि से कल्पना की प्रक्रिया किस प्रकार पूर्ण होती है। भारतीय रसवादी तथा आचार्य शुक्ल भी कल्पना को भाव-क्षेत्र की वस्तु मानते हैं, ज्ञान-क्षेत्र की वस्तु नहीं, जैसा कि अभिव्यञ्जनावादी क्रोचे का मत है। एक स्थान पर आचार्य शुक्ल कहते हैं—“कल्पना है काव्य का क्रियात्मक बोधपक्ष जिसका विधान हमारे यहाँ के रसवादियों ने भाव के बोध में ही काव्य के अंतर्भूत माना है।” (हंदौरवाला भाषण, पृ० २०)। तो कल्पना भाव से ही संबद्ध उद्हरती है। आचार्य शुक्ल ‘भाव’ को अकेली वृत्ति नहीं मानते, उसे एक वृत्तिक मानते हैं। आइ० ए० रिचर्ड्स भी ‘ध्यावहारिक समीक्षा’ (प्रेमिटिकल क्रिटिसिज्म) नामक अपनी पुस्तक में इसके सम्बन्ध में यही बात कहते हैं। आचार्य शुक्ल का कथन है—“मनो-

कल्पना और
मनोविज्ञान

विज्ञान के अनुसार 'भाव' कोई एक अकेली वृत्ति नहीं, एक वृत्तिचक्र (सिस्टम) है जिसके भीतर बाह्यवृत्ति या ज्ञान (कांमिशन), इच्छा या चरम्य (कानेशन), प्रवृत्ति (टेंडेंसी) और लक्षण (सिस्टम)—ये चार मानसिक और शारीरिक वृत्तियाँ आती हैं। अतः भाव का एक अत्यन्त प्रतापिता या बोध भी होता है। रस निरूपण में जो 'विचार' कहा गया है वही कल्याणात्मक या ज्ञानात्मक अत्यन्त है जो भाव का संचार करता है। कवि और पाठक दोनों के मन में कल्याणात्मक कुछ मूल रूप या जालन सृष्टि करता है जिसके प्रति किसी भाव का अनुभव होता है। उस भाव की अनुभूति के साथ साथ जालन का बाध या ज्ञान भी बना रहता है। आत्मन चाहे ज्ञान हो, चाहे रस, चाहे ध्यान या धर्म, चाहे प्रकृति का कोई रस ।"—(इंदिराग भाषण, पृ० ३०-३३) तात्पर्य यह कि कल्याणात्मक न सच है और भाव के अत्यन्त बोध का ज्ञान भी आता है, अतः इसका (कल्याणात्मक) लक्षण कुछ-कुछ बोध या ज्ञान से भी है। इस प्रकार कल्याणात्मक प्रवृत्ति का भी ध्यान आता है। एक स्थान पर आचार्य शुक्ल ने स्पष्ट कहा है कि कल्याणात्मक उत्पत्ति बुद्धि और भाव दोनों द्वारा होती है—“इन्द्रियज्ञान के जो संस्कार (ठार) मन में संचित रहते हैं वे ही अभी बुद्धि के धक्के से, अभी भाव के धक्के से, अभी या हा, भिन्न भिन्न ढंग से जागृत होकर जमा करते हैं। यही मूल भावना या कल्याणात्मक है।”—(इंदिराग भाषण, पृ० ३५)।

कल्याणात्मक का अर्थसाधन है, इसे हमने ऊपर देखा है। इस साधन की उपरगिता काव्य के प्रत्युत तथा अत्यन्त दोनों पक्षों में अंतर्गत है। काव्य के अत्यन्त पक्ष में, जिसके अत्यन्त अलंकार काव्यगत प्रत्युत, आते हैं, इसकी आवश्यकता तो सभी पर प्रत्युत है, क्योंकि अत्यन्त पक्ष तथा अलंकार का विधान कल्याणात्मक-साधन है, बिना कल्याणात्मक कल्याणात्मक अलंकार की सृष्टि संभव नहीं। काव्य के प्रत्युत पक्ष में भी कल्याणात्मक की उपरगिता स्पष्ट है। काव्यगत रूप विधान कल्याणात्मक द्वारा ही सिद्ध होता है, क्योंकि यदि ऐसा स्थल पर उठकर रचना नहीं किया करता जहाँ उसके असीम रूप व्यापार आदि उसके समुच्च पड़े रहते हैं और वह उनकी रचना की व्यापार कर दिया करता है, प्रत्युत उसे आने

अभीष्ट रूप-व्यापारों को कल्पना द्वारा मन में लाकर उनकी अभिव्यंजना करनी पड़ती है। अभिप्राय यह कि काव्य के प्रस्तुत पक्ष में भी कल्पना की आवश्यकता है, केवल अप्रस्तुत पक्ष में ही नहीं। इस विषय में आचार्य शुक्ल का कथन यों है—“प्रस्तुत पक्ष का रूप-विधान भी कवि की प्रतिभा द्वारा ही होता है। भाव की प्रेरणा से नाना रूप-संस्कार जग पड़ते हैं जिनका अपनी प्रतिभा या कल्पना द्वारा समन्वय करके कवि प्रस्तुत वस्तुओं या तथ्यों का एक मार्मिक दृश्य खड़ा करता है। काव्य में प्रतिभा या कल्पना का मैं यह पहला काम समझता हूँ।” (ईदौरवाल भाषण, पृ० ७४)।

कल्पना की आवश्यकता केवल कवि को ही नहीं प्रस्तुत सहृदय श्रोता वा पाठक को भी पड़ती है, जिससे वह कवि की कल्पना द्वारा प्रस्तुत तथा उसकी अभिव्यंजना द्वारा प्रेषित रूप-व्यापारों को यथार्थ रूप में विधायक और ग्राहक ग्रहण कर सके। किसी रचना को संपूर्णतः समझने के लिए कल्पना यह आवश्यक होता है कि कवि जिस मनोदशा (मूड) में पढ़कर उसे प्रस्तुत करता है, श्रोता वा पाठक भी उही मनोदशा में अपने को स्थित करके उसे समझे। इसके अतिरिक्त कभी-कभी कवि बहुत-सी अभीष्ट बातों में से केवल कुछ ही कहकर शेष की कल्पना श्रोता वा पाठक पर छोड़ देता है, जिसे वह कल्पना द्वारा ही पूर्णतः ग्रहण करता है। तात्पर्य यह कि श्रोता वा पाठक को भी कल्पना की आवश्यकता होती है, और कवि को तो इसकी आवश्यकता है ही। इसी कारण आचार्यों ने कल्पना के दो रूप माने हैं, एक विधायक कल्पना, जो कवि की होती है और दूसरी ग्राहक, जो पाठक की। आचार्य शुक्ल कहते हैं—“कल्पना दो प्रकार की होती है—विधायक और ग्राहक। कवि में विधायक कल्पना अपेक्षित होती है और श्रोता या पाठक में अधिकतर ग्राहक। अधिकतर कहने का अभिप्राय यह है कि जहाँ कवि पूर्ण चित्रण नहीं करता वहाँ पाठक वा श्रोता को भी अपनी ओर से कुछ मूर्ति-विधान करना पड़ता है।” (चिन्तामणि, पृ० २२०)।

कल्पना को आचार्य शुक्ल ने काव्य का अपरिहार्य वा अनिवार्य साधन माना है, शलंकार को भी ने इसका साधन मानते हैं, पर अनिवार्य साधन नहीं,

क्योंकि बिना अल्कार के भी उक्ति में वैचित्र्य लाया जा सकता है। उसे वे कल्पना में काव्य का साध्य नहीं स्वीकार करते, अल्कार ऐसे ही अल्कार को भी। उनका तर्क है—“पर साथ ही यह भी स्पष्ट है कि वे (अल्कार) माधन हैं, साध्य नहीं। शान को मुलात्तर इन्हा में साध्य मान देने से कविता का रूप अभी बर्मा इतना गिरन हो जाता है कि यह कविता ही नहीं रह जाती।”—(चिन्तामणि, पृ० २८७)। काव्य पर विचार करने हुए यह हमें देना चुके हैं कि आचार्य शुक्ल की रचित चमत्कारवाद में जोर नहीं था, इसलिए अल्कार को काव्य का माध्य माननेवाला के विषय में वे सदैव रहे। क्योंकि उन्होंने अल्कार को काव्य का साधन कहा है तथापि उसे अपने अंत में भी कुछ वैशिष्ट्य प्राप्त है। पर भा उनसे ही अर्थ अस्पष्ट है, क्योंकि अल्कारों पर विचार करते हुए उन्होंने एक स्थल पर कहा है—“कहीं कदा तो इनके बिना काम ही नहा चल सकता।”—(चिन्तामणि, पृ० २८७)। आचार्य शुक्ल का यह कथन भी उपयुक्त ही है, क्योंकि काव्य में कुछ स्थल ऐसे आते हैं जहाँ कवि को अल्कार शोजना पड़नी ही पड़ती है, बिना ऐसा किए काम ही नहीं चलता। अभिप्राय यह कि काव्य में अल्कार का भी विशेष महत्त्व है अतः, पर उसने माधन रूप में ही।

काव्य का प्रधान लक्ष्य श्रोता या पाठक के हृदय पर प्रभाव (इम्प्रेसन) डालना है। इस प्रकार का सर्वत्र काव्य के वर्ण्य वा प्रस्तुत विषय से तो है

ही प्रस्तुत का वर्णन करने की पद्धति से भी है। वर्णन अल्कार का स्वरूप करने की विधि या प्रणाली भी इस कार्य में सहायक होती है। आचार्य शुक्ल वर्णन या इसी प्रणाली का अल्कार कहते हैं—“यै अल्कार को वर्णन प्रणाली मान मानता हूँ, जिससे अतर्कित करके किसी किसी वस्तु या वर्णन किया जा सकता है। मनु निदेश अल्कार का काम नहीं।”—(काव्य में प्राकृतिक दृश्य)। हृदय पर प्रभाव डालने के उद्देश्य तथा किसी वस्तु के रूप, स्थावर, गुण आदि के सीमा अनुभव द्वारा होता है। आचार्य शुक्ल इस कार्य को सिद्ध वर्णन में अल्कार को ही सहायक मानते हैं, व अल्कार का स्वरूप इस दृष्टि से भी निवारित करते हैं, जो इस

प्रकार है—“भावों का उत्कर्ष दिखाने और वस्तुओं के रूप, गुण और क्रिया का अधिक तीव्र अनुभव कराने में कभी-कभी सहायक होनेवाली उक्ति ही अलंकार है।” (गोस्वामी तुलसीदास, पृ० १६१ और देखिये चिंतामणि, पृ० २४६-४७) । इस कार्य की सिद्धि के लिए कभी-कभी बात कुछ बॉकान के साथ, कुछ घुमा-फिरा कर कहनी पड़ती है, कथन की यह विधि भी अलंकार है । उपर्युक्त उद्धरण से विदित होता है कि आचार्य शुक्ल के मतनुसार अलंकार प्रस्तुत की शोभा वा विशेषता को और बढ़ानेवाला है, अर्थात् प्रस्तुत को लेकर ही उसकी स्थिति है । प्रस्तुत प्रधान है और अप्रस्तुत वा अलंकार गौण । इसी कारण ये अलंकारवादी वा चमत्कारवादी आचार्यों तथा कवियों की, जिनमें केशव भी हैं, बराबर सीखी आलोचना करते रहे हैं । विशेषतः उन चमत्कारवादियों की, जिनका मत था कि काव्य में अलंकार ही सब कुछ है, बिना अलंकार के कविता हो ही नहीं सकती, बिना अलंकार के कविता मानने का तात्पर्य है अग्नि को उष्णता से रहित मानना । आचार्य शुक्ल चमत्कारवादियों की मति से अपनी भिन्नता प्रदर्शित करने के लिए अलंकारों में ‘रमणीयता’ की स्थिति का प्रतिपादन करते हैं, ‘चमत्कार’ का नहीं । वे ऐसा क्यों करते हैं, इसका कारण यतसे हुए कहते हैं—“अलंकार में रमणीयता होनी चाहिए । चमत्कार न कहकर रमणीयता हम इसलिए कहते हैं कि चमत्कार के अंतर्गत केवल भाव, रूप, गुण या क्रिया का उत्कर्ष ही नहीं, शब्द-कौतुक और अलंकार-सासग्री की विलक्षणता भी ली जाती है ।” भावा-नुभव में वृद्धि करने के गुण का नाम ही अलंकार की रमणीयता है । (गोस्वामी तुलसीदास, पृ० १६२) ।

आचार्य शुक्ल की दृष्टि से ऊपर हमने प्रस्तुत की प्रधानता तथा अप्रस्तुत की गौणता पर विचार किया है । हमने देखा है कि प्रस्तुत के पश्चात् अप्रस्तुत का स्थान आता है, बिना प्रस्तुत के अप्रस्तुत की स्थिति संभव नहीं । हमने यह भी देखा है कि अलंकार प्रस्तुत के रूप, गुण, क्रिया के उत्कर्ष तथा

† अंगीकरोति यः काव्यं शब्दार्थावनलंकृतिम् ।

असौ न मन्वते कस्मादनुष्णमनलं कृती । —चंद्रालोककार जयदेव ।

भाव की अनुभूति को और तीव्र करता है। अलंकार को दृष्टि में रखकर उन्होंने प्रस्तुत के समय में कहा है कि अलंकार उसी प्रस्तुत की शोभा बढ़ा सकता है जिसकी वस्तु का भाव स्वर स्मरणीय हो। उनके कहन का आशय यह है कि सुन्दर प्रस्तुत ही अलंकार द्वारा और सुंदर हो सकता है, असुंदर प्रस्तुत नहीं, उनका कहना है— 'जिज्ञ प्रसार एक दुरुप मी अलंकार लादकर सुंदर नहीं हो सकती उसी प्रकार प्रस्तुत वस्तु या सत्त्व की स्मणीयता के अभाव में अलंकारों का देर धारण का सजीव स्वर नहीं उठा कर सकता। पहले में सुंदर अर्थ का ही अलंकार शामिल कर सकता है। सुंदर अर्थ की शोभा बढ़ाने में जो अलंकार प्रयुक्त नहीं वे सज्जालंकार नहीं। वे ऐसे ही हैं जैसे नदी पर से उतारकर किसी अलग जगह में रखा हुआ गहना या देर। किसी भाव या सामिक भावना से असंगत अलंकार चमत्कार या समाये हैं।'— (नितामणि, पृ० २५१)।

जब तक अलंकारों के जितने स्वर निधारित किए गए हैं, उनसे विदित होता है कि ये अधिकतर साम्य के आधार पर ही बने हैं, अर्थात् अलंकारों में साम्यमूलक अलंकार ही अधिक हैं, असाम्य-मूलक अलंकार अलंकारगत सा आचार्य शुक्ल ने भी कहा है कि "अधिकतर अलंकारों का साम्योपपत्ति विधान सादृश्य के आधार पर होता है।"— (जायवा प्रभावला' पृ० १३५)। अलंकारगत इस साम्य का सादृश्य का योजना प्रायः नरूप और प्रकृतिरूप के मध्य में होती है। प्रस्तुत प्रायः नरूप होता है और अप्रस्तुत प्रकृतिरूप। स्मरणीय का मुख्य उपमेय होता है और कमल वा चंद्रमा उपमान। अभिप्राय यह कि अलंकारगत साम्य विधान में प्रायः प्रकृति का सहारा लिया जाता है। आचार्य शुक्ल की दृष्टि में इस साम्य-योजना में प्रकृति का समावेश नर तथा प्रकृति की पारस्परिक एकता का चोख है, इससे विदित होता है कि नर और प्रकृति दो भिन्न सत्ताएँ हैं अवश्य, पर उनमें साम्य का एकता का सूत्र भी है, वे परस्पर रूंधे हैं। वे कहते हैं— "साम्य का आरोप भी निस्संदेह एक राज विज्ञान सिद्धांत लेकर काव्य में चला है। यह जगत् के अनंत रूपों या व्यापार के बीच फैले हुए उन मोटे और महीन सरस सूत्रों का झलक ही दिखाने नरसत्ता के स्मरण का भाव दूर करता

है, अखिल सत्ता के एकत्व की आनंदमयी भावना जगाकर हमारे हृदय का बंधन खोलता है। जब हम रमणी के मुख के साथ कमल, स्मिति के साथ अधखिली कलियाँ सामने पाते हैं तब हमें ऐसा अनुभव होता है कि एक ही सौंदर्य-धारा से मनुष्य भी और पेड़ पौधे भी रूप-रंग प्राप्त करते हैं।” — (इतिहास, पृ० ८४४) । अलंकारगत साम्य के विषय में आचार्य शुक्ल के इस प्रकार के विचार के मूल में उनका अनन्य प्रकृति-प्रेम तथा उससे संबद्ध सार्वक भासुषता ही निहित समझनी चाहिए। अलंकारों के स्वरूप पर विचार करते हुए हमने देखा है कि आचार्य शुक्ल इनकी योजना भावों को और तीन करके अनुभव कराने तथा रूप, गुण वा क्रिया को और स्पष्ट रूप में दिखाने के लिए मानते हैं। साम्य-योजना के विषय में भी वे ऐसी ही बात कहते हैं—“सादृश्य की योजना दो दृष्टियों से की जाती है—स्वरूप-बोध के लिए और भाव तीव्र करने के लिए। कवि लोग सहस्र वस्तुएँ भाव तीव्र करने के लिए ही अधिकतर लाया करते हैं। पर बाह्य कारणों से अगोचर तथ्यों के स्पष्टीकरण के लिए जहाँ सादृश्य का आश्रय लिया जाता है वहाँ कवि का लक्ष्य स्वरूप-बोध भी रहता है। भगवन्तों की शान-गाथा में सादृश्य की योजना दोनों दृष्टियों से रहती है।” — (जायसी-ग्रंथावली, पृ० १३५) । प्रायः संत कवियों द्वारा माया को ठगिनी, काम, क्रोध आदि को बटमार, संसार को माया तथा ईश्वर को पति आदि कहना आचार्य शुक्ल साम्य-योजना के उपर्युक्त दोनों रूपों के कारण ही मानते हैं। सादृश्यमूलक अलंकारों के विषय में इस प्रकार की विवेचना द्वारा विदित होता है कि अव्यवसान वा अन्यापदेश (अलेगरी) तथा प्रतीक (सिंघल) भी साम्यमूलक अलंकारों को ही श्रेणी में आते हैं। आचार्य शुक्ल ने कहा है कि प्रतीक भी अलंकार ही है पर अलंकार तथा प्रतीक में कुछ भिन्नता है। उनका कथन है—“...प्रतीकों का व्यवहार हमारे यहाँ के काव्य में बहुत कुछ अलंकार-प्रणाली के मांतिर ही हुआ है। पर इसका मतलब यह नहीं है कि उपमा, रूपक, उत्प्रेक्षा इत्यादि के उपमान और प्रतीक एक ही वस्तु हैं। प्रतीक का आधार सादृश्य या साधर्म्य नहीं, बल्कि भावना जाग्रत करने की निहित शक्ति है। पर अलंकार में उपमान का आधार सादृश्य या साधर्म्य ही माना जाता है। अतः सब उपमान प्रतीक नहीं होते। पर जो प्रतीक भी होते

हैं वे काव्य की बहुत अच्छी निधि करते हैं।—(काव्य में रहस्यवाद, पृ० ८८)

आचार्य श्रुत द्वारा कथित अलंकारगत सादर योजना के विषय में हमने ऊपर कुछ बातें देखीं। इनके अतिरिक्त इस विषय में उन्होंने और बातें भी कही हैं। सादर-योजना में प्रस्तुत तथा अप्रस्तुत के रूप, गुण, विषय में रस या प्रसंग की दृष्टि से समन्वय और उपयुक्तता, रस, गुण, विषय के स्वरूप की अनुभूति के लिए पद्य की मात्राओं की समन्वय तथा मात्रा के लिए अनगण शब्द-श्रींश के निश्चय की सलाह उन्होंने दी है। रस की दृष्टि में अलंकार योजना के विषय में आचार्य श्रुत ने एक विशेष बान कहा है, जो ध्यान देने योग्य है। उनका कथन है कि रस-विषयी अप्रस्तुतों द्वारा साम्य की योजना न होनी चाहिए, इसमें भागानुभूति में बाधा पड़ती है, बाधैरूप्य द्वारा कुछ मनोरञ्जक चाहे ही जाय। अथर्वक के प्राचीन आचार्य ऐसी साम्ययोजना की दोषयुक्त नहीं मानते, पर आचार्य श्रुत ने इसे अनुपयुक्त कहा है, जो ठीक ही है। काव्य ने युद्ध के समय लोग न वर्णन करते हुए लड़गार से सरद अप्रस्तुतों की योजना का है, जो वस्तु-वारस की अनुभूति में आधारित पहुँचाती है।—(दिग्विजय-प्रधानी का 'अलंकार' शीर्षक अध्याय)।

अप्रस्तुत के विषय में ऊपर के विवेचन द्वारा यह स्पष्ट है कि काव्य में उसकी (अप्रस्तुत या अलंकार की) निहित या योजना अर्थ की स्पष्टता अथवा सुदृढ़ता के लिए ही होती है। ऐसी स्थिति में परिचित अप्रस्तुत उपमान या अप्रस्तुत से भ्रोता या पाठक का परिचित होना की आवश्यकता आवश्यक है। नास्त्य यह की अप्रस्तुत ऐसे होने चाहिए, जिनमें पढ़ने या सुनने में उनका रूप, गुण, व्यापार आदि पाठक या श्रोता पर प्रबल ही प्रकट हो जाय, उलझे हुए या संततगम (अच्युत) अप्रस्तुत न हो। इस विषय में आचार्य श्रुत का भी यही मत है—“काव्य में ऐसे ही उपमान अच्छी यथावत् पहुँचाते हैं जो सामान्य प्रत्यक्ष रूप में परिचित होते हैं और जिनकी मन्यता, विशालता या समशीलता आदि में संस्कार जनसाधारण के हृदय पर पहले से जमा चला आता है।”—(ब्रह्मगीतसार, पृ० ३७)। इसके साथ ही वे यह भी कहते हैं कि परंपरा में रेंवा चली आती हुई उपमाएँ ही लाल जायें, यह भी आवश्यक

नहीं है, नए-नए अप्रस्तुतों का प्रयोग भी कवि कर सकता है, पर इसका ध्यान रहे कि वे उलझी हुई न हों—“उपयुक्त कथन का यह अभिप्राय नहीं है कि ऐसे प्रसंगों में पुरानी बँधी हुई उपमाएँ ही लाई जायें, नई न लाई जायें। ‘अप्रसिद्धि’ मात्र उपमा का कोई दोष नहीं, पर नई उपमाओं की सारी जिम्मेदारी कवि पर होती है।”—(जायसी-ग्रंथावली, पृष्ठ १३७-३८)।

अब तक के विवेचन द्वारा यह स्पष्ट हो जाता है कि अलंकार प्रायः साम्य की दृष्टि से प्रस्तुत हुए हैं; असाम्यमूलक अलंकार भी हैं, पर बहुत ही कम, यथा विभावना, विरोधाभास, असंगति आदि। उपयुक्त अलंकारों के भेद विवेचन द्वारा यह भी विदित होता है कि साम्यमूलक अलंकार रूप, गुण और क्रिया के आधार पर ही निर्मित होते हैं। रूप, गुण और क्रिया की दृष्टि से साम्यमूलक अलंकारों के मुख्यतः दो भेद हैं—(१) सादृश्यमूलक (रूपगत साम्य); (२) साधर्म्यमूलक (धर्म अर्थात् गुण, क्रिया आदि में साम्य)। पर साम्य के अंतर्गत शब्द साम्य भी आता है, जो कोरे चमत्कार वा वाग्वैदग्ध्य से संबंध रखता है। साम्य के इस तीसरे रूप पर दृष्टि रखकर रचना करनेवाले कवियों को आचार्य शुक्ल ने अगुछा नहीं कहा है। इस दंग की रचना करनेवालों में केशवदास प्रधान थे, जिन्हें उन्होंने निम्न कोटि का कवि माना है—अपने काव्य-सिद्धांतों के अनुसार। तात्पर्य यह कि साम्यमूलक अलंकारों के शास्त्रीय दृष्टि से तीन प्रमुख प्रकार हो सकते हैं। आचार्य शुक्ल की दृष्टि से अलंकारों पर विचार करते हुए हमने देखा कि वे अलंकार-योजना द्वारा भावोत्कर्ष के भी प्रतिपादक हैं, उनका कथन है कि अलंकारों द्वारा भावानुभूति में भी तीव्रता आनी चाहिए। इसी कारण वे गोस्वामी तुलसीदास के अलंकारों का विवेचन करते हुए रूप, गुण, क्रिया के साथ ही भाव पर भी दृष्टि रखकर विचार करते हैं। तुलसी के अलंकार-विवेचन का क्रम इस प्रकार है—“(१) भावों की उत्कर्ष व्यंजना में सहायक, (२) वस्तुओं के रूप (सौंदर्य, भीषणत्व आदि) का अनुभव करने में सहायक, (३) गुण का अनुभव तीव्र करने में सहायक, (४) क्रिया का अनुभव करने में सहायक।”—(गोस्वामी तुलसीदास, पृ० १६२)। इस उद्धरण से हमारा आशय यह है कि स्थूल-रूप से आचार्य शुक्ल

के मतानुसार हम अलंकारों के उपर्युक्त चार भेद मान सकते हैं।

ऊपर हमने माध्य की दृष्टि से ही आचार्य शुक्ल द्वारा अलंकार विग्रहण देखा है। अलंकारों में अप्रस्तुत की साम्य योजना की प्रक्रिया क्या है, कैसे

प्रस्तुत के समान ही अप्रस्तुत की भावना मन में आ जाती अलंकारगत साम्य है, इसे भी देखना चाहिए। प्रस्तुत के लिए अप्रस्तुत की योजना की प्रक्रिया नुच्य योजना में यदि द्वारा अनुभूत (एकपरीरीरह) और प्रतीत (स्टडीड) वस्तुओं की उनके हृदय पर छाया या सत्कार (इमप्रेशन) का प्रत्ययना द्वारा ग्रहण होता है। रमणा के मुख की उपमा चंद्रमा में देने के पूर्व ही कवि के हृदय में अभ्यन्तन का अनुभूति द्वारा रमणा के मुख की सुन्दरता, दीप्ति आदि की तुलना में चंद्रमा की सुन्दरता, दीप्ति आदि का सत्कार निहित रहता है और अक्सर पढ़ने पर यह सत्कार प्रत्ययना द्वारा स्वतः ही उदित होकर पाठक में प्रकट हो जाता है, क्योंकि कवि काव्य रचना करते समय भावदेश में उपमान और उपमेय के रूप, धर्म, निष्ठा आदिने साम्य का लेखा-जोखा नहीं लेता, माध्य का यह सत्कार पूर्व ही से उसके मन में पड़ा रहता है। जो कवि ऐसा करके काव्य रचेंगा उसकी रचना में प्रभाव का अभाव दृष्टिगत होगा और यह (रचना) माध्याम्यी से बनी (लेख) प्रतीत होगी। आचार्य शुक्ल भी अर्जकारयत 'उपमान विधान' कल्पना द्वारा ही मानते हैं—“कहने की आवश्यकता नहीं कि अलंकार विग्रहण में उपर्युक्त उपमान लाने में रचना ही काम करती है।”—(भ्रमरगीतसार, पृ० ३०)।

सम्यक्वाचक (कम्प्रीट) के स्थान पर असम्यक्वाचक (अम्प्रीट) का और असम्यक्वाचक के स्थान पर सम्यक्वाचक का प्रयोग सभी देशों के प्राचीन तथा नवीन दोनों प्रकार के काव्यों में प्राप्त होता है। भाववाचक के स्थान पर अवगोपी काव्य में—विशेषतः स्वच्छन्दतावादी (रोमांटिक) पर असम्यक्वाचक कवियों के काव्य में—ऐसे प्रयोग विशेष रूप से मिलते हैं। तथा असम्यक्वाचक हिन्दी के प्राचीन कविता यथा, घनात्मन्द और देवराव आदि के स्थान पर सत्त्व में भी कथन की यह प्रणाली कहीं-कहीं लक्षित होती है। वाचक का प्रयोग हिन्दी के आधुनिक कवियों में इसका प्रचार विशेष है। ऐसा प्रतीत होता है कि अंग्रेजी काव्य से प्रभावित होने

के कारण हमारे यहाँ के नवीन कवि ऐसे प्रयोग विशेष रूपसे करने लगे हैं। हिंदी के गद्य-लेखकों में भी ऐसे प्रयोगों के दर्शन होते हैं। सत्त्व वा वस्तुवाचक का प्रयोग असत्त्व वा भाववाचक के स्थान पर तथा असत्त्व वा भाववाचक के स्थान पर सत्त्व वा वस्तुवाचक का प्रयोग भी कथन वा वर्णन की विशिष्ट प्रणाली ही है, जो अलंकार के अंतर्गत आती है—आचार्य शूद्र के मतानुसार। अंगरेजी साहित्य के आलंकारिक कथन की उपर्युक्त दोनों प्रणालियों की सिनेकडोफी अलंकार के एक भेद के अंतर्गत रखते हैं। ऐसे प्रयोगों के स्वरूप तथा उनकी विशिष्टता के विषय में देखिए आचार्य शूद्र क्या कहते हैं—
“मूर्त रूप खड़ा करने के लिए जिस प्रकार भाववाचक शब्दों के स्थान पर कुछ वस्तुवाचक शब्द रखे जाते हैं उसी प्रकार कभी-कभी लोकतामान्य व्यापक भावना उपस्थित करने के लिए व्यक्तिवाचक या वस्तुवाचक शब्दों के स्थान पर उपादान लक्षणा के बल पर भाववाचक शब्द भी रखे जाते हैं। इस युक्ति से जो तथ्य रखा जाता है वह बहुत भय, विशाल और गंभीर होकर सामने आता है।”—(शेष स्मृतियाँ की ‘प्रवेशिका’, पृ० ३० और देखिए काव्य में रहस्यवाद, पृ० २७-२९)।

प्रकृति और काव्य पर विचार करते हुए हमने देखा था कि प्रकृति के रूप-व्यापारों पर कवि भाषा, तथ्यों आदि का आरोप करता है। आचार्य शूद्र का कथन है कि इस प्रकार का प्रकृति पर आरोप अलंकार प्रकृति पर भाव, ही है। उनका कहना है कि जिस प्रकार अप्रस्तुत प्रस्तुत तथ्य का आरोप के लिए फाल्गु वा अतिरिक्त वस्तु होता है उसी प्रकार और अलंकार यह आरोप भी प्रकृति के लिए अतिरिक्त वस्तु ही है।
देखिए वे क्या कहते हैं—“प्रकृति की ठीक और सच्ची ध्वजना के बाहर जिस भाव, तथ्य आदि का आरोप हम प्रकृति के रूपों और व्यापारों पर करेंगे वह सर्वथा अप्रस्तुत अर्थात् अलंकार मात्र होगा, चाहे हम उसे किसी अलंकार के बँधे सँधे में ढालें या न ढालें। उसका मूल्य

❀ वक्रोक्तिजीवितकार कुंतक ने इसे ही ‘उपचारवक्रत्व’ कहा है। देखिए वक्रोक्तिजीवित का प्रथम उन्मेष।

एक पालन या ऊपरी चीज के मूल्य से अधिक न होगा। चाहे हम कोई उपदेश निमाल, चाहे साहित्य या साधर्म्य के सहारे कोई नैतिक या 'आध्यात्मिक' तथ्य उपस्थित करें, चाहे अपनी रचना या भावना का मूर्त विधान करें, यह उपदेश, तथ्य या विधान प्रकृति के किसी वास्तविक मर्म का उद्घाटन न होगा।" (राज्य म राज्याद, पृ० २९-३६) प्रकृति पर भाव और तथ्य के आरोप को अलंकार मानने के दो कारण हैं। एक तो यह कि वे अप्रामाण्य ही होते ही अतिरिक्त वस्तु होते हैं। दूसरे यह कि ऐसा करने से वचन में रमणीयता भी आ जाती है, जो अलंकार का प्रमुख धर्म है। यह कहा जा सकता है कि जिस प्रकार अलंकार के दुष्ययोग द्वारा काव्य का मूल्य गिर जाता है, उसी प्रकार प्रकृति पर व्यर्थ के आरोपों द्वारा भी उसमें (प्रकृति या प्रस्तुत में) भ्रष्टापन आ सकता है। प्राचीन भारतीय आचार्यों ने प्रकृति पर मानव भावनाओं आदि के आरोपों का अलंकार नहीं कहा है, पर जैंगमी अलंकारिक इस प्रकार के आरोपों को अलंकार के अंतर्गत रखते हैं, जैसे जब प्रकृति में मानव के समान ही भावना, क्रिया आदि के आरोपों को व परमोपनिषद्देशन नामक अलंकार के अंतर्गत रखते। वचन की इस प्रणाली को हम सध्वजवाचक के स्थान पर असध्वजवाचक या प्रयोग कह सकते हैं, जो भारतीय प्राचीन तथा मनीन दाना काव्यों में प्राप्त है। इस 'मानवोत्तरण' अलंकार कहना तो गौरी नवल हो जायगा। भारतीय मान्वा के अनुसार यह अक्षय विधान के भीतर ही है, जो कहा उपचार द्वारा होगा और कहीं अनुपचार या उपचारेतर योजना द्वारा।

अथालंकारों के सहायक प्रयोग प्राप्त रूप प्रयोग के तो आचार्य शुक्ल पक्षपाता थे, वह उपर्युक्त विनयन से विदित है। वे राज्य में अलंकार को उपयोगिता में समर्थ थे अन्य, पर उसका समुचित और शब्दालंकार सिद्ध प्रयोग ही देखना चाहते थे, केवल चमत्कार के लिए उपमा पर उपमा और उत्प्रेक्षा पर उत्प्रेक्षा का बधान वे उचित नहीं समझते थे। वे काव्य में सिद्ध कृतिशाले कवियों की रचनाओं को ही अच्छा समझते थे। शब्दालंकार को वे राज्य में निरूपण महत्त्व नहीं देते थे, जिसके द्वारा केवल चमत्कार की ही सृष्टि होती है। अलंकारगत

शब्द-साम्य के विषय में उन्होंने कहा है—“इनमें से तीसरे (शब्द-साम्य) को लेकर समाशे खड़े करना तो केशव ऐसे चमत्कारवादी कवियों का काम है।” —(इन्दौरवाला भाषण, पृ० ८६) । इससे स्पष्ट है कि वे शब्दालंकार को अर्थालंकार की अपेक्षा निम्न कोटि की वस्तु समझते थे ।

आचार्य शुक्ल संस्कृत के आचार्यों द्वारा निर्धारित कुछ अलंकारों को अलंकार की श्रेणी में नहीं रखते । वे अलंकार हिंदी में भी प्रचलित हैं । उनके नाम हैं—स्वभावोक्ति, उदात्त और अस्युक्ति । स्वभावोक्ति स्वभावोक्ति का पर उन्होंने विशेष रूप से विचार किया है । उनका कहना अलंकारत्व है कि स्वभावोक्ति में प्रस्तुत का ही वर्णन होता है, और केवल प्रस्तुत के वर्णन को रस-क्षेत्र से निकाल कर अलंकार की श्रेणी में नहीं रख सकते । स्वभावोक्ति में वर्णित वस्तु व्यापारों के आधार पर अप्रस्तुतों की योजना हो सकती है । ऐसी स्थिति में उसे अलंकार कैसे माना जा सकता है । देखिए वे क्या कहते हैं—“वात्सल्य में बालक के रूप आदि का वर्णन आलंबन विभाग के अंतर्गत और उसकी चेष्टाओं का वर्णन उद्दीपन विभाव के अंतर्गत होगा । प्रस्तुत वस्तु की रूप, क्रिया आदि के वर्णन को रस-क्षेत्र से घसीटकर अलंकार-क्षेत्र में हम कभी नहीं ले जा सकते ।” (चिंतामणि, पृ० २५०) । दूसरे स्थल पर वे कहते हैं—“पर मैं इन्हें (लड़कों का खेलना, चीते का पूँछ पटककर झपटना, हाथी का गंडस्थल रगड़ना इत्यादि को) प्रस्तुत विषय मानता हूँ; जिस पर अप्रस्तुत विषयों का उद्देश्य आदि द्वारा आरोप हो सकता है ।” —(काव्य में प्राकृतिक दृश्य) । अभिप्राय यह कि स्वभावोक्ति को वे अलंकार नहीं मानते, प्रस्तुत विषय ही मानते हैं । भामह और कुंतक ने भी इसे अलंकार नहीं माना है । अलंकार के समर्थक यह कह सकते हैं कि अब अलंकार वर्णन की एक प्रणाली ही है, तब प्रस्तुत का यथातथ्य चित्रण वर्णन (ग्राफिक डिस्क्रिप्शन) भी तो अलंकार ही हुआ । पर आचार्य शुक्ल तो काव्य में मूर्त-विधान आवश्यक मानते हैं, जिसके अंतर्गत

❖ अलंकाररूपतां येषां स्वभावोक्तिरलंकृतिः । अलंकार्यतया तेषां किमन्यवतिष्ठते ।

—वक्रोक्तिजीवित, प्रथम उन्मेष, ११ ।

‘सिद्धन्तु’ ‘जन’ भी जा जाता है। २२१७-स्वभाविक प्रकृति प्रकृत शब्द से ही सरल है, अप्रकृत से नहीं। संस्कृत के कुछ प्राकृतिक स्वभाविक शब्दों ‘जनि’ भी बढ़ते हैं।

राष्ट्र स्वरूप पर विचार करने हुए हमने देखा था कि काव्य में भाषा का वितना बड़ा महत्त्व है। बिना राणी या भाषा के राष्ट्र की व्यक्तित्व हो ही नहीं सकती, यदि ही भाषा को पहुँच धोता या पाठक काव्य भाषा तब बिना राणी के सम्भव है, इस बात का प्रधान साधन या कारण भाषा ही है। तो, काव्य की सत्यता भाषा पर ही अवलम्बित है। यह राष्ट्र की प्रधान साधन है। जाये हम आचार्य शुक्ल की दृष्टि में काव्य-भाषा पर विचार करने को काव्य के स्वरूप में अपना विशेष महत्त्व समझें।

यह हम पर विदित है कि आचार्य शुक्ल राष्ट्र या प्रधान लक्ष्य मूर्ति-विधान मानते हैं, उनका कथन है कि कविता हमारे समस्त जगत् और जीवन से सन्दर्भ-स्वाभावों को मूल बोधन रूप में रखती है। लक्षणा-कवि यह मानकर वस्तु व्याप्ति का तो मूल रूप प्रस्तुत ही करता है जगत् का भावनाओं को भी मानकर वा मूल रूप में अहित करने का प्रयास करती है। आचार्य शुक्ल का कथन है कि “अनेक बातों या भावनाओं को भी, जहाँ तक हो सकता है, यथार्थ स्थूल गोचर रूप में रखने का प्रयास करती है।”—(चित्तमणि, पृ० २३८)। उनका मत यह है कि इस काव्य की पूर्ति के लिए भाषा की लक्षणा शक्ति से काम लेना पड़ता है—“इस मूल विधान के लिए यह भाषा की लक्षणा शक्ति से काम लेती है।” (उही)। क्योंकि “लक्षणा द्वारा स्पष्ट और सजोर आशय-प्रदान का विधान प्राप्त सब देशों के कविक्रम में पाया जाता है।”—(उही, पृ० २३९)। यही स्थिति म यदि कवि को वह कहना रहता है कि ‘समय बीता जाता है’ तो वह इसको मूर्तरूप में प्रस्तुत करने के लिए लक्षणा का अवलम्बन लेकर करता है कि ‘समय भागा जाता है’। इसी प्रकार गोचर रूप के प्रायश्चित्त का लिए भी वह लक्षणा में सहजता लेता है।

काव्य में भावना को गोचर रूप में प्रस्तुत करने के लिए कवि को एक सरी पद्धति का भी अनुसरण करना पड़ता है, जिसमें जाति-संकेतवाले शब्द न लाकर विशेष-रूप-व्यापार-सूचक शब्द लाने पड़ते हैं। विशेष रूप व्यापार आचार्य शुक्ल कहते हैं—“भावना को मूर्तरूप में रखने की सूचक शब्द-प्रयोग आवश्यकता के कारण कविता की भाषा में दूसरी विशेषता यह रहती है कि उसमें जाति संकेतवाले शब्दों की अपेक्षा विशेष-रूप-व्यापार-सूचक शब्द अधिक रहते हैं।”—(चिन्तामणि, पृ० २३९-१०) कहने का तात्पर्य यह कि इस कार्य की पूर्ति के लिए ऐसे शब्दों का योग विरल रूप से करना पड़ता है, जिसके द्वारा अनेक रूप-व्यापारों की भावना मिले जुले रूप में होती है, जैसे, ‘अत्याचार’ शब्द का प्रयोग मारना-पीटना, लड़ना-पाटना, डाटना-डपटना इत्यादि अनेक रूप-व्यापारों का वरूप संमुख लाता है, पर मन में कोई रूप-व्यापार जमता नहीं। इनकी प्रस्पष्ट भावना मात्र हो जाती है। तो, काव्यगत रूप-विधान के लिए ऐसे अस्पष्ट रूप-व्यापार की श्रलक्ष देनेवाले शब्दों का प्रयोग अच्छा नहीं होता, प्रस्तुत ऐसे शब्दों का प्रयोग अमीष्ट होता है, जिनके द्वारा मन में देनेवाले केवल एक ही दो रूप-व्यापार व्यक्त होते हैं, जैसे, पानी पर अत्याचार करनेवाले पति को समझाने के लिए यह कहना है कि—‘इसका तो विचार करो कि तुमने उससे विवाह किया है’ की अपेक्षा ‘यह कहना अत्यन्त उपयुक्त है कि ‘तुमने उसका हाथ पकड़ा है’। इस प्रयोग द्वारा विवाह के समय का हाथ पकड़ने का यह दृश्य संमुख आ जाता है जो अवलंब देने का सूचक है। अभिप्राय यह है कि भावना को मूर्तरूप में प्रस्तुत करने के लिए अनेक रूप-व्यापारों में से एक वा दो ऐसे रूप-व्यापार काव्य में चित्रित करने पड़ते हैं जिनका प्रभाव हृदय में कुछ समय तक बना रहे। आचार्य शुक्ल का कथन है कि इसी लक्ष्य की पूर्ति के लिए काव्य में शास्त्रगत पारिभाषिक शब्दों का प्रयोग भी वर्ज्य है। ऐसे शब्दों का प्रयोग ‘अप्रतीतत्व’ देव माना जाता है।

काव्य-भाषा की तीसरी निदिष्टता पर विचार करते हुए आचार्य शुक्ल कहते हैं—“काव्य एक बहुत ही व्यापक कला है। जिस प्रकार मूर्त-विधान

के लिए स्थिता चित्र-विद्या की प्रणाली का अनुसरण करती
नाद सौंदर्य है उसी प्रकार नाद सौष्ठव के लिए यह समीत का कुछ कुछ
सहाय लेती है। श्रुति ऋद्ध मानकर कुछ वर्णों का स्वाग,
वृत्तविधान, छन्द, अत्यानुप्रास जादि नाद सौंदर्य-साधन के लिए ही है।—
(चिन्तामणि, पृ० २४४)। आचार्य शुक्ल का कथन है कि “नाद-सौंदर्य से
संज्ञिता की भाव्य रचना है।” (वही, पृ० २४५)। उनके मतानुसार
नाद सौंदर्य द्वारा वाक्य के पूर्ण स्वरूप की प्रतिष्ठा में सहायता मिलती है।

काव्य भाषा की एक और विशेषता पर आचार्य शुक्ल ने विचार किया
है और उसे व सस्कृत से हिंदी में आई हुई बताते हैं। देखा यह जाता है
कि वाक्य में व्यक्तिवाचक नामों का प्रयोग भी होता है,
प्रसंगानुसृत व्यक्ति इस स्थिति में चाहिए यह कि जिस व्यक्ति का नाम प्रयुक्त
वाचक नामोपा प्रयोग हो, उसके रूप-गुण का कार्य को दृष्टि में रखकर रचे गए
नामों का प्रयोग प्रसंगानुसृत हो, इसमें विवाद नहीं। जैसे,
कृष्ण के ‘पुंगव’ नाम का प्रयोग विपत्तारम्भा में होना चाहिए, इस अवस्था
में इनके ‘विपिनविहारी’ या ‘गाविसारम्भण’ नामों का प्रयोग नहीं, क्योंकि ये
(नाम) इस स्थिति में प्रसंगविरुद्ध होंगे।

ऊपर हमने आचार्य शुक्ल की दृष्टि से काव्य भाषा की विशिष्टता पर
विचार किया, उसकी सरलता या सीधे सादृश्य पर भी विचार किया, जिसके
द्वारा काव्य की भाषिक व्यञ्जना होता है और भाषा से ही
अभिप्रेतार्थ में ही सरल अलंकार पर भी कुछ दृष्टि डाली, किन्तु इसके अतिरिक्त
काव्य की रमणीयता काव्य में भाषा की ही लेकर शब्द-शक्ति पर भी विचार
होता है। जत इस सरल में भी हम आचार्य शुक्ल का
मत एवं विवेचन देखें। उन्होंने शब्द-शक्तियों पर पूर्ण रूप से विचार नहीं
किया है, स्थलाभास के कारण उनके लिए यह समझ भी नहीं था, पर इस
विषय में उनकी तथा प्राचीन आचार्यों की दृष्टि में जहाँ जहाँ अनुरोध पड़ा
है। उन उन स्थानों की विवेचना उन्होंने अपनी दृष्टि से की है। यह सभी विचार
पर प्रकट है कि शब्द-शक्ति, भाषा और आशय का संबंध से युक्त
परस्पर वाक्य होता है, जो सरल अर्थ की अभिव्यक्ति करता है। उपर्युक्त

विशिष्टाभाषक पदों में हो यह शक्ति होती है कि यदि प्रयोक्ता बुद्धिपूर्वक इनका प्रयोग करे तो उसका अभीष्ट अर्थ व्यक्त हो सकता है अन्यथा नहीं। अभिधेय वा सीधे-सादे अर्थ की प्राप्ति के लिए तो यही प्रक्रिया काम करती है। पर कभी-कभी वचन-भंगिमा के लिए अयोग्य वा अनुपपन्न पदों की योजना भी की जाती है, जिनके अभिधेयार्थ द्वारा अभीष्ट अर्थ की प्राप्ति होती नहीं दिखती। ऐसी स्थिति में, आचार्यों के मतानुसार; शब्द की लक्षणा और व्यञ्जना शक्तियों द्वारा अभीष्ट अर्थ की पूर्ति होती है। यहाँ यह ध्यान में रखना चाहिए कि लक्षणा और व्यञ्जना शक्तियों द्वारा लक्ष्यार्थ और व्यंग्यार्थ की प्राप्ति अभिधा के पथ पर चलकर ही होती है, बिना अभिधेयार्थ समझे लक्ष्यार्थ वा व्यंग्यार्थ समझ में नहीं आ सकता। इस विषय में आचार्य शुक्ल तथा भारतीय प्राचीन आचार्य एक मत हैं। आचार्य शुक्ल कहते हैं—“इससे यह स्पष्ट है कि लक्ष्यार्थ और व्यंग्यार्थ भी ‘योग्यता’ वा ‘उपयुक्तता’ को पहुँचा हुआ, समझ में आने योग्य रूप में आया हुआ, अर्थ ही होता है। अयोग्य और अनुपपन्न वाच्यार्थ ही लक्षणा वा व्यञ्जना द्वारा योग्य और बुद्धिप्राप्त रूप में परिणित होकर हमारे सामने आता है।” — (इन्दौरवाल भाषण, पृ० ८)। ‘जौमिनिसूत्र’^७ पर भाष्य करते हुए श्रवर स्वामी ने तथा ‘अभिधावृत्तिमातृका’^८ में मुकुल-भट्ट ने भी ऐसा ही कहा है। भट्टनायक का भी यही कथन है। ये लक्षणा की स्थिति अभिधा से पृथक् नहीं मानते।

शब्द की सभी शक्तियों के मूल में अभिधा-शक्ति को निहित देखकर ही आचार्य शुक्ल ने अपना यह मत स्थापित किया है कि काव्य में रमणीयता का दर्शन अभिधेयार्थ वा वाच्यार्थ में ही होता है। उनका कहना है—“अथ प्रश्न यह है कि काव्य की रमणीयता किसमें रहती है? वाच्यार्थ में अथवा लक्ष्यार्थ वा व्यंग्यार्थ में? इसका बेझुझ उत्तर यही है कि वाच्यार्थ में, चाहे वह योग्य और उपपन्न हो, अथवा अयोग्य और अनुपपन्न। मेरा यह कथन विरोधाभास

^७ कथं परत्र परमाब्द प्रवर्तत इति । गुणवादस्तु । गुणवैय वादः । कथं अगुणवचनो गुणं व्युत्पात् । स्वाध्यागिधानेनेति दूमः ।

^८ अत्र हि स्वार्थद्वारेण लक्ष्यभाषाभाषाभिधेयविता शब्दानामुक्ता ।

का चमत्कार दिलाने के लिए नहीं है, सोलह जाने ठीक है।"—(इन्दौरवाण्य भाष्य, पृ० १३)। अपने पक्ष के समर्थन में उदाहरण प्रस्तुत करते हुए आचार्य शुक्ल कहते हैं—“जैस, यह लक्षणायुक्त वाक्य लीजिए—

जाकर, हाथ ! पतंग मरे क्या ?

इसमें भी यही बात है। जो कुछ नैविष्य या चमत्कार है, वह इस अयोग्य और अनुपपन्न वाक्य या इसके वाच्यार्थ में ही। इसके स्थान पर यदि इसका यह लक्ष्यार्थ कहा जाय कि ‘जाकर पतंग क्या कुछ भाग ?’ तो काहे नैविष्य या चमत्कार न रहेगा।”—(इन्दौरवाण्य भाष्य, पृ० १३-१४)। अभिप्राय यह कि आचार्य शुक्ल की दृष्टि में वाच्यार्थ ही वास्तव है, उसके और दो अर्थ काव्य नहीं, बल्कि वाच्यार्थ के साधक मात्र हैं।

इसे हम देख चुके हैं कि कान्य में योजित वाक्य के वाक्यपन की आनन्दरक्ता होता है, यद्यपि वही उसका सब कुछ नहीं है। अभी-अभी हमने यह भा दया कि काव्य शास्त्र में उन लक्ष्यार्थ तथा व्याख्यार्थ उक्तमन्त्र की सीमाया की भा स्थिति है, जो वाच्यार्थ से चलकर अपने लक्ष्य तक पहुँचते हैं। हम पर यह भी निहित है कि कविशला की दृष्टि से अपने कवि को सँवारने के लिए मुद्रावरों आदि का भी प्रयोग करता है, जो प्रायः अवकार के आधार पर रचते हैं और उन्हीं के समान कार्य करते हैं। ऐसा स्थिति में वाच्यार्थ को ही काव्य वा उसका (कान्य की) समवायता मानना ठीक नहीं प्रतीत होता। ‘जाकर, हाथ ! पतंग मरे क्या ?’ के वाच्यार्थ में ही यदि काव्य की स्थिति मानी जाय तो उसका कोई अर्थ ही न लगेगा। इसमें प्रयुक्त ‘मरना’ को यदि वस्तुन ‘शरीर त्याग करना’ मानकर अर्थ लगाया जाय, ‘मरना’ को मुद्रावरों के रूप में लेकर ‘रुद्र भोगना’ न माना जाय, तो इसका कोई अर्थ ही न निकलगा। हाँ, वाच्यार्थ के आधार पर, इसमें प्रयुक्त मुद्रावरों का अर्थ समझकर, इसके लक्ष्यार्थ पर जब दृष्टि जाती है, तभी मन अनुरजित होता है, और कवि-कौशल भी ज्ञात होता है। बिना इस वाक्य की ध्वनि को समझे, केवल इसके वाच्यार्थ के आधार पर ही इसमें समवायता लक्षित नहीं रहता। जब हम इसका अर्थ समझते हैं, तभी इसकी रसात्मकता का अनुभव होता है। वाच्यार्थ को भेदकर जब हम लक्ष्यार्थ वा व्याख्यार्थ तक पहुँचते हैं तभी

काव्य की स्थिति वस्तुतः माननी चाहिए । और वाच्यार्थ के आधार पर लक्ष्यार्थ वा व्यंग्यार्थ की स्थिति तो आचार्य शुक्ल भी मानते हैं । यह सत्य है कि ध्वनित वा व्यंजित वस्तु बड़ी ही सीधी-सादी और थोड़ी-सी होती है, पर काव्यमयी अभिव्यञ्जना के मध्य से ध्वनित वा व्यंजित होती हुई वह रमणीय प्रतीत होती है । हमारा पक्ष यही है कि केवल वाच्यार्थ काव्य नहीं है, इसके द्वारा लक्षित, व्यंजित वा ध्वनित अर्थ ही काव्य है । ध्वनि-काव्य की श्रेष्ठता का प्रतिपादन भारतीय साहित्य के आचार्यों ने इसी दृष्टि से किया है । अँगरेज साहित्य मीमांसक एबरक्रॉबी भी इसी पक्ष के समर्थक हैं ।

व्यञ्जना के विषय में भी आचार्य शुक्ल ने कुछ अपनी दृष्टि से विचार किया है । व्यञ्जना दो प्रकार की होती है; एक वस्तु व्यञ्जना और दूसरी भावव्यञ्जना ।

इन दोनों व्यञ्जनाओं के स्वरूप के विषय में प्राचीन आचार्यों व्यञ्जना और उसके तथा आचार्य शुक्ल में मत-वैषम्य है । प्राचीन आचार्यों ने प्रकार इनका भेद किस रूप में स्थापित किया है, इसे आचार्य शुक्ल के शब्दों में ही देखिए—“पर साहित्य के ग्रन्थों में दोनों में केवल इतना ही भेद स्वीकार किया गया है कि एक में वाच्यार्थ से व्यंग्यार्थ पर आने का पूर्वापर क्रम श्रोता या पाठक को लक्षित होता है, दूसरी

+ “Nevertheless, language in literature must be made to mean very much more than the logical or grammatical meaning which is given by its syntax—the orderly arrangement of its parts... Thus, as we have already noticed, something infinitely variable (experience) must be committed to a notation (language), the capacity of which is, by its nature, limited. Literary art therefore, will always be in some degree suggestion ; and the height of literary art is to make the power of suggestion in language as commanding, as far-reaching, as vivid, as suitable as possible.”—Loscelles Abercrombie M. A.’s *Principles of Literary Criticism*, pp. 38-39.

में यह क्रम होने पर भी लक्षित नहीं होता।"—(इ दीरखाला भाषण, पृ० ९)। प्राचीन आचार्यों के इस मत का जालान्वन करने हुए आचार्य शुक्ल कहते हैं—“पर बात इतनी ही नहीं जान पड़ती। रति, क्रोध आदि भावों का अनुभव करता एक अर्थ से दूसरे अर्थ पर जाना नहीं है, अतः किसी भाव की अनुभूति को व्यक्त करने पर उचित उपयुक्त नहीं जान पड़ता। यदि व्यक्त कोई अर्थ होगा तो वस्तु या तथ्य हो होगा और इस रूप में होगा कि ‘अनुक प्रेम पर रहा है, अनुक क्रोध पर रहा है’। पर केवल इस बात का ज्ञान करना कि ‘अनुक क्रोध या प्रेम पर रहा है’ स्वयं क्रोध या रति भाव का स्वात्मिक अनुभव करना नहीं है।”—(इ दीरखाला भाषण, पृ० ९-१०)। इस विषय में कहा यह ज्ञा मकता है कि कवि का लक्ष्य वस्तुतः चीज रूप में यही व्यक्त करना रहता है कि ‘अनुक क्रोध वा प्रेम पर रहा है’। पर वह इतनी ही बात की व्यञ्जना के लिए काव्य के उन सभी प्रमाणों का उपयोग करता है जिनके द्वारा भोता वा पाठक के हृदय में हम बात की अनुभूति हो जाय कि ‘अनुक क्रोध वा प्रेम पर रहा है’। यह तो निश्चित है कि कवि केवल यही तथ्य नहीं उपस्थित करता कि अनुक ऐसा करता है। वह तो इसी बात को काव्य के उपकरणों द्वारा प्रकट करता है, जिसका अनुभव भोता वा पाठक करता है। इस तथ्य का कथन मात्र तो काव्य हो ही नहीं सकता।

वस्तुतः प्राचीन आचार्यों तथा आचार्य शुक्ल ने इस विषय पर मनः पैनित का कारण यह है कि आचार्य शुक्ल के मतानुसार तथ्य वा वृत्त बोधवृत्ति से सम्बन्ध है और भाव अनुभूति से। पहले या सुत्रध बुद्धि से है और दूसरे का हृदय से। मनु व्याख्या और भाव व्यञ्जना में भिन्नता का निर्देश करते हुए वे यही बात कहते हैं—“यदि थोड़ा ध्यान देकर विचार किया जाय तो दोष (मनु व्याख्या और भाव व्यञ्जना) भिन्न प्रकार की वृत्तियाँ दृश्य होती हैं। मनु-व्याख्या किसी तथ्य या वृत्त का बोध कराती है, पर भाव-व्याख्या जिस रूप में मानी गई है उस रूप में किसी भाव का संचार करती है, उसकी अनुभूति उत्पन्न करता है। बोध या ज्ञान स्ताना एक ज्ञान है और कोई भाव जगता दूसरी बात। दोषा भिन्न मोटि की क्रियाएँ हैं।”—(इ दीरखाला भाषण, पृ० ९)। इस उद्धरण के पूरे के उद्धरण पर विचार करते हुए हमने कहा है कि

वस्तुतः कवि का लक्ष्य 'अमुक क्रोध वा प्रेम कर रहा है' तथ्य का काव्यमयी घाणी द्वारा ओता वा पाठक को बोध कराना होता है। काव्य का प्रधान संबंध हृदय से है, अतः काव्य में भाव का भी संबंध हृदय से स्थापित होता है और तथ्य या वृत्त का भी। यहाँ यह अवश्य ध्यान में रखना होगा कि काव्य अपने शुद्ध रूप में हो। अभिप्राय यह कि काव्य के राज्य में आकर वस्तु तथा भाव एक भ्रंशी की वस्तु हो जाते हैं, दोनों का संबंध न्यूनाधिक रूप में हृदय से होता है। इसके अतिरिक्त आचार्य शुक्ल जिस भाव का संबंध केवल हृदय से मानते हैं, उसकी अनुभूति में बुद्धि की प्रक्रिया भी तो अपना कार्य करती ही है। ऐसी स्थिति में प्राचीन आचार्यों द्वारा वस्तु तथा भाव-ध्वजना को लगभग एक ही वस्तु मानना अनुपयुक्त नहीं जेंचता।

काव्य-भाषा के विषय में आचार्य शुक्ल के विचारों के निर्देश में हमने देखा है कि वे उसके लिए नाद-सौंदर्य की आवश्यकता भी समझते हैं, जो संगीत-शास्त्र से संबद्ध है। नाद काव्य के एक अन्य प्रसाधन रीति : रीति से संबंध रखता है, जिसको दृष्टि में रखकर कविराज रसानुकूल वर्णों का प्रयोग करते हैं, अर्थात् कोमल रसों के वर्णन में कोमल वर्णों का प्रयोग करते हैं और पक्ष वा कठोर रसों के वर्णन में कर्कश वर्णों का। रीति के प्रयोजन के विषय में उन्होंने कहा है—“रीति का विधान शुद्ध नाद का प्रभाव उत्पन्न करने के लिए हुवा है।”—(इंदौरवाला भाषण, पृ० ९२)। पर, वे कोमल-पक्ष वर्णों के प्रयोग में ही काव्य की सिद्धि नहीं मानते—“पर इसका वह मतलब नहीं कि ‘मंजु, मंजुल; प्रांजल’ तथा ‘उहं ड, प्रचंड, मार्तंड’ लिखकर ही काव्य की सिद्धि समझ ली जाय।”—(इंदौरवाला भाषण, पृ० ९२)। अभिप्राय यह कि वे कल्पना, अलंकार आदि की भाँति रीति को भी काव्य का एक साधन मानते हैं, उसका साध्य नहीं। प्राचीन आचार्यों में वागम रीति के बड़े भारी समर्थक थे। रीति पर विचार करते हुए आचार्य शुक्ल ने यूरोप में आधुनिक काल में प्रचलित फ्रांसीसी ‘रीतिवाद’ (फ्रेंच इ प्रेसनिज्म) का भी निर्देश किया है, जिसके अनुसार शब्दों के अर्थों पर विशेष ध्यान न देकर उनकी नाद-शक्ति पर ही विशेष ध्यान दिया जाता है।—(देखिए इंदौरवाला भाषण, पृ० ९२-९३, ९८-९९)।

काव्य के कला-भूष के समर्थ में जो केवल छंद और लय पर ही और विचार करना है। काव्य का पत्र का रूप देने के लिए छंद तथा लय का अवलम्ब सभी देशों के काव्यों में बहुत प्राचीन काल से, छंद और लय चला जा रहा है। स्थूलतः कुछ लोग मानते हैं यह विचार है कि बिना छंद के काव्य होता ही नहीं, पर बात ऐसी नहीं है, बिना छंद के गद्य में भी काव्य हो सकता है और होता है, यथा, 'कादयरी' और 'प्रसाद' की भाषात्मक कहानियाँ, जिनकी भाषा काव्य की भाषा से वैशिष्ट्य में किसी प्रकार कम नहीं है। ईसा की उन्नीसवीं और बीसवीं शताब्दी में छंद के बंधन का विरोध का इस क्षेत्र में कुछ स्वातन्त्र्य-प्राप्ति का आंदोलन यूरोप, अमेरिका और भारत में, इन देशों में प्रचलित काव्य रीतियों की कठोरता, कोरे प्रदर्शन (जार्जिफिशियलिटी) आदि की प्रतिक्रिया के रूप में हुआ। अंगरेजी के पाप, ड्राइडेन आदि कवियों की, जो हमारे यहाँ के रीति-सालीन दरबारी कविता (कोर्ट पोएट्स) के कुछ-कुछ समान ही प्रतीत होते हैं, रीतिवादिता से ऊपर स्वतंत्रतावादी आंदोलन (रोमांटिक मूवमेंट) के कवियों ने काव्य के सभी पक्षों में सुविधा और स्वतंत्रता का स्तम्भ स्थापित किया और इसे दृष्टि में स्वर रचनाएँ प्रस्तुत कीं। हमारे यहाँ छंद आदि का लेकर स्वतंत्रता की खोज तो द्विवेदी युग में हुई, पर इसका अधिक प्रचार न हो सका। इसका प्रचार तथा इसके अनुकूल रचना उत्पादन युग में हुई। यहाँ यह ध्यान रखना चाहिए कि जिस प्रकार इस युग के कवि काव्य के सभी क्षेत्रों में अंगरेज स्वतंत्रतावादी कवियों से प्रभावित हुए उसी प्रकार उदगत स्वतंत्रता के क्षेत्र में भी। आचार्य शुक्ल का कथन है कि छंद के बंधन के विरोध का आंदोलन का रूप देने में अमेरिका के कवि वाल्ट व्हिटमैन का प्रधान हाथ है।

काव्य में छंद की स्थिति की आवश्यकता के समर्थक भी प्राचीन काल से ही इसमें विशेष कड़ाई का प्रतिपादन नहीं करते, वे भी नवीन नवीन उद्योग-योजना के समर्थक हैं, पर उनका कथन यह है कि इस योजना में व्यवस्था होनी चाहिए। 'भाग्य' के पंचम स्कंध में विभिन्न नवीन उद्योग का प्रयोग है, जो गद्य-से प्रवीण होते हैं, पर उनमें व्यवस्था है और वे छंद ही हैं। आचार्य

शुक्ल ने भी नए-नए छंदों की योजना का समर्थन किया है; वे इसे काव्य के लिए आवश्यक मानते हैं।—(देखिए इतिहास, पृ० ७७३) । वस्तुतः छन्द में वन्धन वा व्यवस्था का ही महत्त्व है, यह व्यवस्था नवीन भी हो सकती है। छन्द में लय का समावेश स्वतः ही हो जाता है। छन्द और लय के विषय में आचार्य शुक्ल ने कहा है—“छन्द वास्तव में वैधी हुई लय के भिन्न-भिन्न ढाँचों (Patterns) का योग है जो निर्दिष्ट लम्बाई का होता है। लय स्वर के बढ़ाव-उतार के छोटे-छोटे ढाँचे ही हैं जो किसी छन्द के चरण के भीतर न्यस्त रहते हैं।”—(काव्य में रहस्यवाद, पृ० १३५) । छन्द से ही संबद्ध तुक भी है। इसके विषय में आचार्य शुक्ल कहते हैं—‘तुक’ भी कोई ऐसी अनिवार्य वस्तु नहीं।”—(इतिहास, पृष्ठ ७७३) । इस प्रकार हमें विदित होता है कि छन्द को लेकर उनके विचार बड़े उदार हैं। पर वे कविता में इसकी आवश्यक समझते हैं। इसके प्रयोजन के विषय में उनका कहना है—“छन्द द्वारा होता यह है कि इन ढाँचों की मिति और इनके योग की मिति दोनों भोला को ज्ञात हो जाती है, जिससे वह भीतर ही भीतर पढ़नेवाले के साथ ही साथ उसकी नाद की गति में योग देता चकता है।.....अतः छन्द के बन्धन के सर्वथा त्याग में हमें तो अनुभूत नाद-सौंदर्य की प्रेषणीयता (Communicability of Sound impulse) का प्रत्यक्ष हास दिखाई पड़ता है। हाँ, नए-नए छंदों के विधान को हम अवश्य अच्छा समझते हैं।”—(काव्य में रहस्यवाद, पृ० १३५) ।

स्वछंदसायादी कवि वा छायावादी कवि भाव वा विचार की छोटाई-बड़ाई को दृष्टि से चरणों को छोटा-बड़ा रखते हैं। हिंदी में श्री निराला ने सर्वप्रथम इस प्रकार की योजना प्रस्तुत की। इसके विपक्ष तथा पक्ष में आचार्य शुक्ल स्वयं इस प्रकार कहते हैं—“इस पर पहली बात तो यह पेश हो सकती है कि किसी भाव वा विचार की पूर्णता का संबंध वाक्य से होता है और वाक्य के लिए आज-कल की पद्य-पद्धति के अनुसार यह आवश्यक नहीं कि वह चरण के अन्त ही में पूरा हो। वह बीच में भी पूरा हो सकता है। यह अवश्य है कि चरण के बीच में एक वाक्य का अन्त और दूसरे का आरम्भ होने से कविता

नुपचाय सँभलने के ही अधिक उपयुक्त होती है, व्य के साथ जोर से मुनाने के उपयुक्त नहीं होती। जिनहोंने अच्छी व्य के साथ किसी मुक़्त के मुँह से कविता या पाठ सुना है वे जलते हैं कि किसी कविता का पूर्ण रसिद्वय उसके जोर से पढ़े जाने पर ही प्रकट होता है। छदा की चलती छन में कुछ विशेष माधुर्य होता है।"—(काव्य म रस्यवाद, पृ० १३६)। इससे निहित होता है कि एत के मध्य में एक विचार या भाव धारा की समाप्ति तथा दूसरे के आरम्भ पर उनका मत भिन्न नहीं है। इसी कारण ये प्रस्ताव करते हैं—“छंदे बड़े चरणा की यदि योजना करनी हो तो गिरिभिन्न छदा के दो-दो चरण एकते हुए यद्यपि चले चलने में हम कोई हर्ज नहीं समझते। यह हमारा प्रस्ताव मान लें।”—(यही, पृष्ठ १३७)। निम्न निम्न छदा के दो-दो चरण रखने में भी यथोचित उपस्थिति हो सकती है। मान लीजिए कि एक छाटी भाव धारा चौदह माना-माने छंद के एक चरण में जा गई, इस भाव धारा के पश्चात् ही एक यही भाव धारा आती है, जो तीस माना के छंद के एक चरण में व्यक्त होती है। इस स्थिति में भी तो चरण की पूर्णतर ओटाई-बटाई रना रहेगी, समान माना के छंद के दो चरणा की योजना ऐसे हो सकती है।

आचार्य शुक्ल के काव्य-सम्बन्धी सिद्धांतों या विचारों की दृष्टि में रखकर उसके (राश्व के) अठारहवाँ दोना पद्य (भाव पद्य तथा कलापद्य) का विवेचन हमने ऊपर देखा है। जब हम उत्तरार्ध (काव्यसम्बन्धी)

वाद प्रचलित प्रमुख वादा या सिद्धांतों पर भी कुछ विचार रखेंगे तो आवश्यक समझते हैं, जिनका समावेश आचार्य शुक्ल

ने काव्य पर विचार करते हुए अपने विवेचन में किया है। जिन वादा पर आचार्य शुक्ल ने विचार किया है उन्हें वे भारतीय पद्य नहीं मानते, पश्चिम से आया बतलते हैं। कुछ वादा पर उन्होंने अपनी भारतीय दृष्टि से विचार किया है और अपने दम से उनका स्वल्प निधारित किया है, यथा, रस्यवाद पर। वादा के विवेचन में आचार्य शुक्ल की दृष्टि प्रधानतः चार वादा पर है, जिनका संनिवेश आधुनिक हिदा कविता में मिलता है। ये वादा हैं—छायावाद, रस्यवाद, कलावाद और अभिव्यक्तावाद। इन वादा के अतिरिक्त भी उन्होंने प्रसंगत अन्य भारतीय तथा अंगरेजी राज्य-सिद्धांतों या वादापर कुछ कहा है।

काव्य के विषय में आचार्य शङ्कर की दृष्टि सदैव भौतिकवादी रही है। भौतिकवादी इस अर्थ में कि वे काव्य का संबंध इस जगत् और जीवन के अतिरिक्त और किसी क्षेत्र से नहीं जोड़ना चाहते। इसी रहस्यवाद तथा कारण वे छायावाद वा रहस्य-संवर्धनी कविताओं में रहस्य-भावना 'असीम, अनंत, अव्यक्त' आदि का वर्णन उपयुक्त नहीं समझते। मनोवैज्ञानिक दृष्टि से भी इस पर विचार करके उन्होंने अपना पक्ष स्पष्ट कर दिया है। 'असीम, अनंत, अव्यक्त' आदि की 'लालसा' वाली कविताओं को वे सांप्रदायिक रहस्यवादी कविता के अंतर्गत रखते हैं, जिसकी भावना वा प्रथा, उनके मतानुसार, ईसाई और सूफी संतों से होती हुई भारत में आई। इसका संनिवेश कबीर, जायसी आदि प्राचीन कवियों में तथा महादेवी, प्रसाद आदि नवीन कवियों में वे पाते हैं। काव्य में स्वाभाविक रहस्य-भावना के वर्णन के वे समर्थक हैं, जो इस जगत् के अंतर्गत आनेवाली प्रकृति के क्षेत्र से ही विशेष संबद्ध है, उनके विवेचन द्वारा यह बात स्पष्ट है। तात्पर्य यह है कि जगत् और जीवन से परे 'अव्यक्त' की 'लालसा' के काव्यगत वर्णन को वे सांप्रदायिक रहस्यवाद की कविता तथा 'अव्यक्त' या 'अज्ञात' की 'जिज्ञासा' वाली कविता को स्वाभाविक रहस्यभावना की कविता मानते हैं। वे काव्य में रहस्यभावना की अभ्यंजना के ही पक्षपाती हैं। सांप्रदायिक रहस्यवाद की स्थिति भी वे मानते हैं, और भारत में ही मानते हैं, पर योग, तंत्र, स्त्रायन आदि के क्षेत्र में, काव्य के क्षेत्र में नहीं। रहस्यवाद पर विचार करते हुए एक स्थान पर उन्होंने लिखा है—“भारतीय दृष्टि के अनुसार अज्ञात और अव्यक्त के प्रति केवल जिज्ञासा हो सकती है; अभिलाष या लालसा नहीं।..... जिज्ञासा और लालसा में बड़ा भेद है। जिज्ञासा केवल जानने की इच्छा है। उसका क्षेत्र वस्तु के प्रति राग, द्वेष, प्रेम, घृणा इत्यादि से कोई लगाव नहीं होता। उसका संबंध शुद्ध ज्ञान के साथ होता है। इसके विपरीत लालसा या अभिलाष रतिभाव का एक अंग है। अव्यक्त ब्रह्म की जिज्ञासा और व्यक्त, सृष्टि ईश्वर वा भगवान् के सान्निध्य का अभिलाष, यही भारतीय पद्धति है। अव्यक्त, अभौतिक और अज्ञात का अभिलाष, यह बिल्कुल विदेशी कल्पना है और मज्जही स्कावटों के कारण पैगंबरों

मत मानने वाले देशा में की गई है। ”—(वाक्य में रहस्यवाद, पृ० ४७-४८)। हमने ऊपर कहा है कि आचार्य शुक्ल स्वाभाविक रहस्यभाषना प्रवृत्ति के धेन (चक्र जगत्) में मानते हैं। यह बात निम्नलिखित उद्धरण से स्पष्ट हो जायगी—“अच्छी तरह विचार करने पर यह प्रकट होगा कि ‘अज्ञात का राग’ (अज्ञात को जानने की इच्छा) ही अतवृत्ति को रहस्योन्मुख करता है। मनुष्य की रागात्मिका प्रवृत्ति ॥ इस अज्ञात के राग का भी ठीक उसी प्रकार एक विशेष स्थान है जिस प्रकार ज्ञात के राग का। ज्ञात का राग बुद्धि को नाना तथ्या के अनुसंधान की ओर प्रवृत्त करता है और उसकी सफलता पर तुष्ट होता है। अज्ञात का राग मनुष्य के ज्ञान प्रसार के बीच-बीच में छूटे हुए अधकार या धुँ बलेंपन की ओर आकर्षित करता है तथा बुद्धि की अल्पफलता और नाति पर तुष्ट होता है। अज्ञान के राग की इस तुष्टि की दिशा में मानसिक भ्रम से कुछ विराम सा मिलता जान पड़ता है और उस अधकार और धुँ बलेंपन के भीतर मन के चिरपोंपित रूपों की अजस्थिति के लिए हृदय-प्रसार के बीच अवकाश मिल जाता है। शिश्न के अंत में उठी हुई धूल छाई रहने के कारण किसी भारी मैदान के धित्तज से मिले हुए छोर पर वृक्षावलि की जो धुँधली श्यामल रेखा दिखाई पड़ती है उसके उस पार किसी अज्ञात दूर देश का बहुत सुंदर और मधुर आरोप स्वभावतः भाव से आप होता है। विषय की विशाल विभूति के भीतर न जान कितने ऐसे हृदय हमारी अतवृत्ति को रहस्योन्मुख करते हैं।”—(वाक्य में रहस्यवाद, पृ० ११३-१४)। प्रवृत्ति के इस प्रकार के रूपा में भी रहस्यवादी अपने काम की वस्तु पाते हैं। वे ऐसे रूपों में ‘किसी’ के रूप सौंदर्य को झलकना दर्शन करते हैं, और इस स्रष्टा के दर्शन के लिए प्रसार उत्सुक रहते हैं। उनका कथन है कि दर्शन की इस अविरल उत्सुकता के कारण उस ‘किसी’ (अज्ञात) के रूप को निर्दिष्ट करने में हमारी कल्पना तसर रहती है। आचार्य शुक्ल का मत है कि (सांप्रदायिक) रहस्यवादियों की यह बात तो ठीक है। यहाँ तक तो वे वाक्य वा मनोविज्ञान की सीमा के भीतर ही रहते हैं। पर उनकी बात यहीं तक नरा रहती। कल्पना के भीतर की गई ‘दूररूढ़ रूपयोजना का भावना में वे अगोचर और अव्यक्त सत्ता का साक्षात्कार करते हैं’। यही बात उन्हें ठीक नहीं

लैचती । ऐसी स्थिति में तो अज्ञात या अगोचर किसी 'रूप' में उपस्थित होता है । उसका 'कल्पनात्मक रूप' ही 'आलंबन' ठहरता है और सारा औत्सुक्य इसी रूप के लिए उठता है । आचार्य शुरु कहते हैं—“कल्पनात्मक रूपों के इसी आलंबनत्व की प्रतिष्ठा करके सांप्रदायिक 'रहस्यवाद' काव्यक्षेत्र लड़ा हुआ ।”—(देखिए काव्य में रहस्यवाद, पृ० १३:१४) ।

आचार्य शुरु काव्य में रहस्यवाद के विरोधी नहीं हैं, जैसा कि कुछ लोग समझा करते थे और अब भी समझते हैं । पर वे काव्य में उसी रहस्यवाद के समर्थक हैं जो 'रहस्य-भावना' के रूप में ग्रहीत होता है । इसके विषय में उनका कथन इस प्रकार का है—“स्वाभाविक रहस्य-भावना बड़ी रखणीय और मधुर भावना है, इसमें संदेह नहीं । सभूमि में इसका एक विशेष स्थान हम स्वीकार करते हैं । उसे हम अनेक मधुर और रमणीय मनोवृत्तियों में एक मनोवृत्ति या अवतर्दशा (Mood) मानते हैं जिसका अनुभव ऊँचे कवि और और अनुभूतियों के बीच कभी-कभी प्रकरण प्राप्त होने पर, किया करते हैं । पर किसी 'वाद' के साथ संबद्ध करके उसे हम काव्य का एक सिद्धांतमार्ग (Creed) स्वीकार करने के लिए तैयार नहीं ।”—(काव्य में रहस्यवाद, पृ० ११५) ।

उपर्युक्त विवेचन द्वारा स्वाभाविक रहस्य-भावना तथा सांप्रदायिक रहस्यवाद का स्वरूप तथा इनमें भेद स्पष्ट हो गया होगा । काव्यवस्तु (मैटर) की दृष्टि से ही इन पर विचार हुआ है, विधान-विधि (फार्म) की रहस्य-भावना तथा दृष्टि से नहीं । ऊपर के विवेचन से यह स्पष्ट है कि स्वाभाविक रहस्यवाद की भाविक रहस्य-भावना तथा सांप्रदायिक रहस्यवाद दोनों के विधान-विधि कवियों की विषय-भूमि प्रकृति ही है । पर वे यहाँ से वस्तु-व्यापार लेकर उनका विधान भिन्न-भिन्न पद्धति से करते हैं । प्रथम प्रकार के कवि का दृष्टि उसकी (प्रकृति की) संक्षिप्त योजना पर रहती है और द्वितीय प्रकार के कवि उसके कुछ अंगों का वर्णन अलग-अलग करके रह जाते हैं, जैसा कि ऐतिहासिक शृंगारी कवि प्रकृति-वर्णन में करते थे । आचार्य शुरु कहते हैं—“स्वाभाविक रहस्य-भावना-संपन्न कवि प्रकृति का कोई खंड लेकर वस्तु-व्यापार की संक्षिप्त और शृंगार-बद्ध योजना द्वारा पूर्ण दृश्य का विधान करते चलते हैं । उनकी रूप-योजना विस्तीर्ण और

जटिल होता है तथा कुछ दूर तक जखड़ चलती है, पर सांप्रदायिक या सिद्धांती रहस्यवादी कुछ वैधी हुई और इनी-मिनी बन्धनों से ठीक उसी प्रकार अलग-अलग झटक दिखाकर रह जाने है, जिस प्रकार हमारे पुराने १८ गायी रंग, श्रुतियों के बंधन में, उन्नीपन सामग्री दिखाया करते हैं।"—(काव्य में रहस्यवाद, पृ० १२७) । यह वस्तु जिस सीमा या रूप में वर्णित होता है, उसके नियम में भी यह करते हैं—“इसलिए ग्यामागिर रहस्य भावनागले कवि शरित नाथ्य या प्रभव नाथ्य का भी बराबर आधार होते हैं, पर सांप्रदायिक रहस्यवादी मुक्तकों या ओटे ओटे रचना करने पर ही खरोप करते हैं। प्रथम कोटि के रचना में हृदय के सखिल प्रसार के साथ साथ विचार और भाव बड़ी दूर तक मिली हुई एक जखड़ धारा के रूप में चलते हैं। पर दूसरी कोटि के कवियों में यह जन्यति (Unity) और मनोहर प्रसार अत्यन्त अल्प या नहीं के बराबर होता है।”—(यही) । /

यहाँ तक तो रहस्यवाद की रात हुई, अब रहा छायावाद । 'काव्य में रहस्यवाद' नामक पुस्तक में आचार्य शुद्ध ने 'या' शब्द के प्रयोग द्वारा रहस्यवाद और छायावाद का कहा रहा अभेद स्थापित किया छायावाद है । पुस्तक के अंतिम अंश में उन्होंने एक स्थान पर कहा है कि यह साम्यगत रहस्यवाद के लिए प्रयुक्त दार्शनिक

सिद्धांत का परिचायक शब्द है—“यह (छायावाद) काव्यगत रहस्यवाद के लिए ग्रहीत दार्शनिक सिद्धांत का श्रेष्ठ शब्द है।”—(साम्यगत में रहस्यवाद, पृ० १४१) । इस प्रकार सैद्धांतिक दृष्टि में इन दोनों वादों की एकरता स्पष्ट है । आचार्य शुद्ध के मत्त्वबुद्धि छायावाद वेदांत के प्रतिविम्बवाद का विदेशों से घूम फिरकर आया हुआ दूसरा रूप है । वे कहते हैं—“जब तो कदाचित् इस बात के विशेष विवरण की आवश्यकता न होगी कि जो 'छायावाद' नाम प्रचलित है वह वेदांत के पुराने प्रतिविम्बवाद का है । यह प्रतिविम्बवाद सुषिया के यहाँ से होता हुआ, योरोप में गया जहाँ कुछ दिना पीछे 'प्रतीकवाद' से सखिल होकर वारे वीरे वगैरहिन के एक रंग में जा निकला और नवीनता की धारणा उत्पन्न करने के लिए 'छायावाद' कहा जाने लगा।”—(वही और देखिए शतहास, पृ० ७८४ तथा ८०६) । इस प्रकार हम देखते हैं कि रह-

स्ववाद और छायावाद मूलतः दर्शन-क्षेत्र की वस्तुएँ हैं, जो काव्य में उभके (काव्य के) प्रसाधनों-द्वारा उपस्थित हुईं ।

आचार्य शुक्ल ने अपने 'इतिहास' में हिन्दी-कविता के छायावाद का जो स्वरूप निर्धारित किया है, वह उस काल की कविताओं की प्रवृत्तियों को दृष्टि में रखकर । अर्थात् छायावाद की कविताएँ उनके संमुख हिन्दी में छायावाद लक्ष्य के रूप में थीं, उन्होंने उन्हीं के अनुशीलन द्वारा और रहस्यवाद उसका (छायावाद का) लक्षण स्थापित किया ।

छायावादी कवियों को काव्य-रचना की प्रधान प्रेरणा दो दिशाओं से मिली; एक तो बँगला से, जिसके प्रधान कवि रवींद्रनाथ ठाकुर थे और दूसरे अँगरेजी के स्वच्छंदतावादी (रोमांटिक) कवियों से, जिनमें मुख्य थे वर्डस्वर्थ, शेली, कीट्स आदि । छायावादी रचनाकार विषय तथा विधान-पद्धति या कला-पक्ष दोनों क्षेत्रों में इनसे प्रभावित हुए । द्विवेदी-युग की कविताओं के विषय को देखने से विदित होता है कि उस समय प्रायः पुराण, इतिहास, नीति, विशिष्ट स्थान आदि कविता के विषय हुआ करते थे । इन विषयों में भी एक प्रकार की कवितावादिता आ गई थी । उपर्युक्त विषयों के अतिरिक्त किसी अन्य विषय पर लिखी कविताएँ उस समय बहुत ही कम निकलती थीं । छायावादी कवियों ने बँगला की तथा स्वच्छंदतावादी अँगरेजी कवियों की देखादेखी नए-नए विषयों पर कविताएँ प्रस्तुत कीं, जैसे—लहर, किरण, पल्लव, छाया, मौननिमंत्रण, तुम और मैं आदि । इन विषयों को देखने से विदित होता है कि इन कवियों की दृष्टि ऐसे विषयों पर कविता प्रस्तुत करने की थी, जो प्रकृति, सूक्ष्म वस्तु (अब्स्ट्रैक्ट टापिक) तथा अव्यात्मसे संबंध रखते थे । इस प्रकार समग्रल्लेण ये कविता के इस नवीन युग में नवीन विषयों को स्थान देने के पक्षपाती थे । इस काल के विषयों में एक विशिष्ट बात लक्षित होती है, वह यह कि कवि चाहे किसी भी विषय पर रचना करता था, उसमें (कविता में) कहीं-न-कहीं दो-चार पंक्तियाँ ऐसी अवश्य रख देता था, जिसके द्वारा अज्ञात, अलक्ष्य या अगोचर की ओर संकेत मिलता था, वह किसी भी विषय पर लिखते हुए दर्शन, अव्यात्म वा रहस्य की ओर अवश्य उन्मुख हो जाता था । छायावाद-युग की रचनाओं को—विशेषतः इसके आरंभिक काल की

रचनाओं को—देखने से यह बात स्पष्ट हो जायगी। छोटे से लेकर बड़े तक सभी रियों में यह प्रवृत्ति पाई जाती है। भी मुमियानदन पत्र में कविता तो लिखी 'अथा' पर परंतु अंत में उन्होंने रहस्य वा अज्ञात की बात भी लिख दी—

‘हैं सखि। आभो, बाँह गोल, हम छगकर गले, तुझ लें प्राण,
फिर तुम तम म, मैं प्रियतम में, हो जायें दुख अनर्पण।’

—(पल्लव, पृ० ७१)।

ऐसे रियन पर लिखा गई रचनाओं में किसी 'प्रिय', 'उस' आदि के प्रति विरह निवेदन, उससे मिलन की कामना तथा उसके मिलन का वर्णन रहता था। इनका अर्थ प्रौढ वयस में कुछ लगेट के साथ टँका हुआ होता था और जो अप्रौढ हाते थे उनमें स्पष्ट रूप से, जो विशेष शृंगारी हो जाता रहता था। इन रियों पर लिखी गई कविताएँ रहस्यवाद की रचनाएँ समझी जाती थीं। इन कविताओं के रियन में एक बात और अवलोकनीय है। वह यह कि वैज्ञानिक दृष्टि से रहस्यवाद का चाहे वा स्वरूप ये कवि निधारित करने या समझने रहे हा और उसके अनुसार ही कविताएँ भी लिखी जाती रही हा—जैसा कि किसी अलक्ष्य वा अगोचर प्रिय के प्रति विरह निवेदन, उससे मिलन की कामना या उससे मिलन आदि को लेकर प्रस्तुत की गई रचनाओं में दृष्टिगोचर होता है—पर दर्शन वा अज्ञात की किसी भी बात का कविता में अनिवार्य हो जाना रहस्यवाद वा अज्ञातवाद की कविता का होना माना जाता था। जैसे, श्री निराला की 'तुम और मैं' शीर्षक कविता में जायात्मा की लुप्तता तथा परमात्मा की महत्ता अनेक प्रकार से वर्णित है और यह रहस्यवाद की रचना मानी जाती है। तबतः यह कि रहस्यवाद की कविता के लिए दर्शन वा अज्ञात की बातों का संकेत ही अलम् माना जाता था, उसमें किसी अन्यक्त प्रियतम के लिए चाहे कुछ कहा गया हा वा न कहा गया हा। इन रियों पर लिखनेवाले कवि 'अथावादी' कहलाते थे, जिसका 'रहस्यवाद' अर्थ भी ले लिया जाता था।

विधान पद्धति में अज्ञातवादी कवि कलावाद, अस्मितावाद, अभिव्यक्तावाद आदि वादों से विशेष प्रभावित दिखाई पड़ते हैं, जो मूल्य वैज्ञानिक के माध्यम

द्वारा अँगरेजी-साहित्य से आए—यद्यपि कुछ कवि ऐसे थे जिनका अँगरेजी का अच्छा अध्ययन था, और जिन्होंने इन वादों को सीधे अँगरेजी से ग्रहण किया। इन वादों से संपन्न कविता भी छायावादी कविता कही जाती थी। छायावादी कवियों की दृष्टि भारतीय लक्षणिकता पर भी थी, और उन्होंने अपनी शक्ति द्वारा इसका भी उपयोग किया। ये कवि अपने विषयों का वर्णन प्रायः प्रगीत मुक्तकों में करते थे। कुछ कवियों ने मुक्त छंद तथा अन्य प्रकार के छंदों का भी विधान किया, और इस क्षेत्र में सफल भी हुए।

संक्षेपतः काव्य-विषय तथा उसकी विधान-पद्धति की दृष्टि से छायावाद-युग का यह स्वरूप था, जिसके प्रतिष्ठित हो जाने पर आचार्य शुक्ल ने उसे दृष्टि-

पथ में रखकर छायावादी कविता का लक्षण प्रस्तुत किया।

छायावाद ऐसा करते हुये उनकी दृष्टि इस युग में प्रस्तुत हुई हिंदी-

का स्वरूप कविता पर विशेष थी, छायावाद वा रहस्यवाद के सैद्धांतिक

पक्ष पर बहुत ही कम या नहीं ही थी। छायावाद पर

विचार करते हुए वे कहते हैं—“‘छायावाद’ शब्द का प्रयोग दो अर्थों में

समझना चाहिए। एक तो रहस्यवाद के अर्थ में, जहाँ उसका संबंध काव्य-

वस्तु से होता है अर्थात् जहाँ कवि उस अनंत और अशक्त म्रियतम को

आलंबन बनाकर अत्यंत चिन्नमयी भाषा में प्रेम की अनेक प्रकार से व्यंजना

करता है। रहस्यवाद के अंतर्भूत रचनाएँ पहुँचे हुए पुराने संतों या साधकों

की उस वाणी के अनुकरण पर होती हैं जो तुरीयावस्था या समाधि-दशा में

नाना रूपों के रूप में उपलब्ध आध्यात्मिक ज्ञान का आभास देती हुई मानी

जाती थी। इस रूपात्मक आभास को चोरप में ‘छाया’ (Phantasmata)

कहते थे। इसी से बंगाल में ब्रह्मसमाज के बीच उक्त वाणी के अनुकरण पर

जो अध्यात्मिक गीत या भजन बनते थे वे ‘छायावाद’ कहलाने लगे। धीरे-धीरे

यह शब्द धार्मिक क्षेत्र से वहाँ के साहित्य-क्षेत्र में आया फिर रवींद्र बाबू की

धूम मचाने पर हिंदी के साहित्य-क्षेत्र में भी प्रकट हुआ।”—(इतिहास,

पृ० ८०६),

छायावाद के दूसरे अर्थ के विषय में वे कहते हैं—“‘छायावाद’ शब्द

का दूसरा प्रयोग काव्यशैली या पद्धति-विशेष के व्यापक अर्थ में है। सत्

१८८० म फ्रांस में रहस्यवाद का विचार का एक रूप खड़ा हुआ जो प्रतीकवादी (Symbolists) कहलाता। वे अपनी रचनाओं में प्रस्तुतों के स्थान पर अधिकतर अप्रस्तुत प्रतीकों को टंकित करते थे। इससे उनकी शैली को जोर लक्ष्य करके 'संतीकवाद' शब्द का व्यवहार होने लगा। जाणार्निस्त न ईश्वर प्रेम-संनदी की विनाशा न अतिरिक्त और सर प्रकार की इतिहास का विषय भी प्रतीक खेलों की जोर नहीं प्रदर्शित रही। हिंदी में 'छायावाद' शब्द का जो व्यापक अर्थ म—रहस्यवादी रचनाओं के अतिरिक्त और प्रकार की रचनाओं के समय में भी—प्रमाण हुआ वह इसी प्रकार-गोली के अर्थ में। छायावाद का सामान्य अर्थ हुआ प्रस्तुत के स्थान पर उसकी आत्मा करनेवाली छायों के रूप में अप्रस्तुत का स्थान। इस गोली के भीतर किसी वस्तु या विषय का वर्णन किया जा सकता है।"—(इतिहास, पृ० ८०६-०७)

विधान पद्धति का कुछ पक्षों की दृष्टि में आचार्य शुक्ल छायावादी कविता पर नव्यवाद, नलावाद अभिव्यक्तिवाद का थोड़ा बहुत प्रभाव और उसमें उक्ति वैलुभ्य, अन्यायिक-पद्धति, चित्रभाषा-गोली, लक्ष्य-रचना आदि का अनिवार्य प्रयोजन है।

छायावादी कवियों ने प्रेम आधार, तन्त्रित निराशा का वेदना तथा जीवन के अन्य क्षेत्रों की निराशा का वेदना, प्रकृति आदि विषय पर विशेष रूप से लक्ष्य चलाई। प्रकृति को इन लोगों ने नारी के रूप में चित्रित किया। कुछ रहस्यवाद पर भी प्रभुत्व रखा हुआ। इन लोगों ने इन विषयों को प्रायः प्रगीत मुक्तका (लीरिकल) में ही प्रस्तुत किया। प्रेम की रंगर छोटे छोटे प्रबंध-काव्य भी रचे गए।

ऊपर हमने आचार्य शुक्ल की दृष्टि से छायावाद और रहस्यवाद के सैद्धांतिक पक्षों का तथा हिंदी कविता में प्रतिष्ठित छायावाद युग की प्रकृतियों का भी अध्ययन में स्मरण उनके द्वारा निश्चित इन वादों के लक्षणों को देखा है। सैद्धांतिक दृष्टि से ये इन वादों को अभावीय समझ मानते हैं, जो अपने यहाँ के बंदाती अद्वैतवाद तथा अतिरिक्तवाद के आधार पर ही निर्मित है। सामाजिक रहस्य भावना के-विरोध प्रकृति के क्षेत्र में—वे पठवाती है। इस विषय में मनोवैज्ञानिक दृष्टि से भी उन्होंने अपना पक्ष स्पष्ट कर दिया है।

हिंदी में छायावाद और रहस्यवाद के विषय में एक मत नहीं है। विभिन्न काव्य-मीमांसक इस विषय में विभिन्न मत व्यक्त करते हैं। आचार्य शुक्ल के मत को हमने ऊपर देखा है। कुछ मीमांसक इनको भारतीय छायावाद, रहस्य-काव्य की प्रमुख धारा मानते हैं और इनका मूल वेद तथा वाङ्मय के विषय में उपनिषद् वतलते हैं। इनके मतनुसार हिंदी में भी मतवैभिन्न्य रहस्यवादी काव्य की धारा प्राचीन है, जो संत कवियों से चलकर आधुनिक हिंदी-कविता में भी प्रवाहित हो रही है। ये लोग इसे अभारतीय वस्तु नहीं मानते, विशुद्ध भारतीय वस्तु मानते हैं। एक स्थान पर आचार्य शुक्ल ने कहा है कि रहस्यवादी कोई भी ऐसी बात नहीं कहते जिसका प्रतिपादन दर्शन में न हो चुका हो, अर्थात् वे दार्शनिक बातों को व्यक्त करते हैं। और यह तो स्पष्ट ही है कि उनके कहने का ढंग कुछ आकर्षक अवश्य होता है। यदि रहस्यवाद को रमणीय वाणी में व्यंजित दार्शनिक वस्तु (मैटर) माना जाय, जैसा कि हिंदी में माना जाता है, जिसका हम पहले ही निर्देश कर चुके हैं, तो अवश्य ही रहस्यवाद वा छायावाद का मूल वेदों और उपनिषदों को माना जा सकता है, क्योंकि उनमें कुछ ऐसे स्थल प्राप्त हैं जहाँ दार्शनिक वस्तु रमणीय पद्धति से कही गई है। वह दार्शनिक वस्तु विशेषतः जीवात्मा के परमात्मा से मिलन को लेकर ही है। संत कवियों में भी इस प्रकार की बातें विशेष हैं। आधुनिक हिंदी-कविता में भी इस प्रकार की बातें प्रभूत मात्रा में मिलती हैं।

इसके अतिरिक्त छायावाद वा रहस्यवाद के अन्य स्वरूपों का प्रचार भी हिंदी-कविता में है। प्रकृति में 'उस' ब्रह्म की छाया वा प्रतिबिम्ब का आभास पाने और इसका काव्य-पद्धति पर वर्णन करने को कुछ लोग छायावाद वा रहस्यवाद मानते हैं। प्रकृति में 'उसका' आभास पाकर उससे चिरह-निवेदन, उससे मिलन की उत्कण्ठा आदि का वर्णन भी वे इन वादों के अंतर्गत ही मानते हैं। जायसी को वे इसी प्रकार का (छायावादी वा.) रहस्यवादी कवि बताते हैं, जो सूफी थे।

कवि अपने हृदय की छाया प्रकृति पर डालता है। गुलाब के फूल को वह अपनी ही भाँति हँसता-रोता चित्रित करता है। इस प्रकार प्रकृति पर

अपने हृदय की छाया के दर्शन तथा उसके वर्णन को कुछ लोग छायावाद की कविता मानते हैं। इस प्रकार हम देखते हैं कि छायावाद तथा रहस्यवाद के विषय में हिंदी में अनेक मत प्रचलित हैं। अभी तक छायावाद या रहस्यवाद का एक सर्वमान्य स्वरूप नहीं निर्धारित हो सका है।

पश्चिमीय राष्ट्र क्षेत्र से आधुनिक हिंदी-कविता में आए कुछ वादा पर आचार्य शुक्ल ने विचार किया है, इसका उल्लेख यहाँ पर विचार करने के पूर्व किया गया है। इन वादों में प्रधान हैं—कलावाद, कलावाद और अभिव्यञ्जनावाद। इनके अतिरिक्त भी पश्चिमीय साहित्य में प्रचलित कुछ सिद्धांतों पर उन्होंने अपना मत प्रकट किया है।

आचार्य शुक्ल के काव्य सिद्धांत में हम देख चुके हैं, उनसे विदित होता है कि वे भारतीयता को दृष्टि में रखकर किसी सिद्धांत का विवेचन या उसका निवारण करते हैं। वे काव्य का संघर्ष जगत् तथा जीवन से जोड़ते हैं, और उसका कुछ न कुछ लक्ष्य स्वीकार करते हैं। वे काव्य द्वारा हृदयगत भावों का प्रतिकार, जीवन में नगत् स्फूर्ति का संचार तथा ऐसे ही अन्य लक्ष्यों की पूर्ति के समर्थक हैं। काव्य का परम लक्ष्य स्वातन्त्र्य या यौवनानुभूति के भी वे प्रतिपादक हैं। तात्पर्य यह कि वे काव्य का उससे (काव्य से) अतिरिक्त कुछ न कुछ लक्ष्य मानते हैं। कलावाद का यह सिद्धांत कि 'काव्य का लक्ष्य काव्य ही है' या 'कला का लक्ष्य कला ही है' (आर्ट फॉर आर्ट्स सॉक) उनकी दृष्टि से ठीक नहीं है।

उनके काव्यसिद्धांतों पर विचार करते हुए हमने यह भी देखा है कि वे काव्य में चमत्कारवाद के विरोधी हैं, जिसका लक्ष्य मन को वैचित्र्यपूर्ण उक्तियों तथा कल्पना की ऊँची ऊँची उड़ानों द्वारा चमत्कृत करना हो होता है, बिना स्वातन्त्र्य नराना नहीं, जिसकी निर्वाप्ति जगत् के जालबन्धों से हृदयगत भावों की संघर्ष स्थापना द्वारा होती है। वे काव्य में कल्पना और उक्तिवैचित्र्य को भी स्थान देते हैं, और प्रधान स्थान देते हैं, पर वे कला के साधन के क्षेत्र में ही, वे हृदय काव्य का साधन वा लक्ष्य नहीं मानते। इसी कारण वे (वेनिडटो) काव्य में अभिव्यञ्जनावाद को काव्य के लिए प्राप्ति नहीं समझते। रहस्यवाद,

जो इसी वाद से संबद्ध है, को भी वे इसी दृष्टि से देखते हैं। अभिप्राय यह कि काव्य को जगत् और जीवन से संबद्ध समझने तथा उसमें चमत्कारवाद की अनुपयुक्तता के कारण आधुनिक हिंदी-कविता में कलावाद, अभिव्यंजनावाद, कल्पनाविचार आदि के प्रचार को रोकने के लिए उन्होंने उन पर भारतीय दृष्टि से विचार करके उनका विरोध किया है।

कलावादी कला का उद्देश्य कला ही मानते हैं। उनका मत है कि कला का विशुद्ध क्षेत्र कला ही है, अतः किसी कला की अनुभूति वा समीक्षा के लिए हमें उसी की परिमिति में रहना होगा, उससे बाहर जगत् और जीवन को दृष्टि में रखकर उसकी अनुभूति वा समीक्षा करने से उनका यथार्थ स्वरूप नष्ट हो जायगा, उसका कुछ मूल्य ही न रहेगा। वे कला के सदाचार, शिक्षावाद, लोकमंगल, यश, अर्थ आदि साधनों के समर्थक हैं, पर ये उसके विशुद्ध क्षेत्र के बाहर की वस्तुएँ हैं, उसका विशुद्ध क्षेत्र तो वह स्वयं ही है।—(देखिए इतिहास, पृ० ६८४)। कलावाद के स्वरूप की उत्तमता पर विचार करते हुए, इस वाद के प्रमुख समर्थक डाक्टर ब्रैडले (आक्सफर्ड लेक्चर्स ऑन पोयट्री में) लिखते हैं—“उसकी उत्तमता तो एक तृप्तिदायक कल्पनात्मक अनुभव-विशेष से संबंध रखती है। अतः उसकी परीक्षा भीतर से ही हो सकती है। किसी कविता को लिखते और जाँचते समय यदि बाहरी मूल्यों (सदाचार, शिक्षावाद आदि) की ओर भी ध्यान रहेगा तो बहुत करके उसका मूल्य घट जायगा या छिप जायगा। बात यह है कि कविता को यदि हम उसके विशुद्ध क्षेत्र से बाहर ले जायेंगे तो उसका स्वरूप बहुत कुछ विकृत हो जायगा, क्योंकि उसकी प्रकृति या सत्ता न तो प्रत्यक्ष जगत् का कोई अंग है, न अनुकृति। उसको तो एक दुनिया ही निराली है—एकांत, स्वतः पूर्ण और स्वतन्त्रता।”—(इतिहास से उद्धृत, पृ० ६८४-८५)। इस प्रकार कलावाद के स्वरूप को देखने से विदित होता है कि इसमें दो नितांत विरोधी विचारों का समर्थन है, और इसमें प्रधानता उसी विचार को दी जाती है, जो बुद्धिसंगत नहीं प्रतीत होती। कलावादी एक ओर तो कला में जगत् और जीवन से संबंध वस्तुओं वा विचारों का समर्थन करते हैं, जैसे वे मानते हैं कि इसके द्वारा यश, अर्थ आदि की प्राप्ति होती है, इसे चाहे वे गौण ही मानते हों, पर मानते हैं अवश्य, और

दूसरी ओर इसकी (कला की) दुनिया ही निराली बताव है, जगत् और जीवन से इसका संलग्न ही नहीं स्थापित करते। इस दृष्टि से यह वाद कल्पनावाद और अभिव्यज्जनावाद से प्रमाणित प्रतीत होता है।

साध्य में जगत् और जीवन के नाना रूपा से मनुष्य के हृदयगत भास का अभिमतत्त्व देखनेवाले तथा साध्य के परम लक्ष्य रसानुभूति को इसी छोर में ढ़क़र उसके अपनत्व की भासना का विचर्चन माननेवाले जाचार्य शुक्ल कलावाद में प्रतिपादित 'कला की निराली दुनिया है इस जगत् जीवन से समिप्त' तथा उसका अनुभव 'तृप्तिदायक रसनात्मक अनुभव विशेष के रूप में होता है,' को जिस प्रकार मान सकते थे उन्हें यह वाद भारतीय काव्य क्षेत्र की भवत प्रकृति के नितात विरुद्ध प्रतीत होता है। इस वाद के विषय में वे अपना मत प्रकट करते हुए कहते हैं—“अब हमारे यहाँ के सपूर्ण काव्य-क्षेत्र की प्रकृति की छानबीन कर जाइए, उसके भीतर जीवन के अनेक पक्ष और जगत् के नाना रूपा के साथ मनुष्य हृदय का गूढ़ सामन्त्य निहित मिलेगा। साहित्य-शास्त्रियों का मत लीजिए वो जैसे सपूर्ण जीवन अर्थ, धर्म, काम, मोक्ष या राधन रूप है वैसे ही उसका एक जगत् काव्य भी। 'जय' का स्वरूप और सङ्कुचित अर्थ द्रव्यप्राप्ति ही नहीं लेना चाहिए, उसका व्यापक अर्थ 'लोक की सुख-समृद्धि' लेना चाहिए। जीवन के और सामनों की अनेका काम्यानुभय में विशेषता यह होती है कि यह एक ऐसा समभावता के रूप में होता है जिसमें प्यवित्त का लय हो जाता है। साधनीयन और भवजीवन की नितनी उच्च भूमियों पर इस समणीयता का उद्घाटन हुआ है, किसी काव्य की उच्चता और उच्चमता के निर्णय में इसका विचार अवश्य होता जाया है और होगा।” —(इतिहास, पृ० ६८०)।

इस वाद का शिरोर उसी समय हुआ जिस समय यह मास से ईंगलैंड में जाया। इसका मूलस्थान फ्रांस है, वहाँ सन् १८६६ से इसका प्रचार आरम्भ हुआ। इससे फ्रांस से ईंगलैंड में लमोराके हिस्टर थे और कलावाद का विरोध जब यह यहाँ जाया तो इसके प्रमुख व्यापकानार वह प्रतिपादक आस्कर वाइल्ड थे, जो कला तथा जीवन में भी वैचित्र्य या दुनिमता (आर्टिफिशियलिटी) के धोर समर्थक थे। एक ओर तो

वे लोग 'कला का उद्देश्य कला है' का प्रतिपादन कर रहे थे, और दूसरी ओर उसी समय रस्किन साहब इन लोगों के विपरीत इस बात का समर्थन कर रहे थे कि 'कला को जनता के लिए शिक्षाप्रद होना ही चाहिए' (आर्ट मस्ट बी डिडैक्टिव टु दि पीपुल) । तात्पर्य यह कि इसका विरोध बहुत पहले से ही होता चला आ रहा था ।

जहाँ तक काव्य वा कला तथा जीवन का संबंध है वहाँ तक तो वस्तुतः यह वाद समर्थनीय नहीं प्रतीत होता । आलोचना के क्षेत्र में यदि इसका यह अर्थ लिया जाय कि किसी काव्य की समीक्षा के लिए उसी की दृष्टि में रखकर उसका विवेचन प्रस्तुत हो, जैसा कि व्याख्याकार समीक्षक (इंडिकेटिव क्रिटिक) करते हैं, तो इसका समर्थन किया जा सकता है । पर इस वाद के अनुयायियों की दृष्टि में संभवतः इस प्रकार का समर्थन स्थूल प्रतीत होगा, क्योंकि वे सूक्ष्म वा निराले के समर्थक हैं ।

हिंदी के छायावाद-युग में जब उक्त वाद का प्रचार हुआ तब गोस्वामी तुलसीदास की 'स्वांतःसुखाय तुलसी खुनायगाथाभाषानिबन्धमतिमञ्जुलमातनोति' पंक्ति से 'स्वांतःसुखाय' को लेकर यह कहा जाने लगा कि हमारे यहाँ भी इस वाद का बीज वर्तमान है, हमारे कवि भी अपने लिए ही लिखा करते थे, उनकी कविता का उद्देश्य उन्हीं तक सीमित था, वे भी 'परंतःसुखाय' वा 'परहिताय' नहीं लिखते थे । वे भी काव्य से शिक्षा, शिक्षाचार, अर्थ, यश आदि का संबंध नहीं जोड़ते थे । पर बात ऐसी नहीं है । स्वयं तुलसीदास की रचनाओं को देखने से विदित होता है कि वे काव्य तथा लोक-जीवन का घनिष्ठ संबंध स्थापित करते हैं, और काव्य के परम लक्ष्य प्रेषणीयता (कम्यूनि-कैबिलिटी) को भी, आधुनिक समीक्षकों की भाँति मानते हैं । हमें तो कला-वाद पलायनवाद (इस्केपिज्म) का ही एक रूप प्रतीत होता है ।

कलावाद की भाँति ही इटली-निवासी क्रोचे का अभिव्यञ्जनावाद (इक्स्-प्रेशनिज्म) भी है । जैसे कलावादी कला के विशुद्ध क्षेत्र में जगत्-जीवन का प्रवेश नहीं मानते, वैसे ही अभिव्यञ्जनावादी भी काव्य क्रोचे का अभिव्य- में जगत् और जीवन से लिए गए रूप-व्यापार, भाव-विचार जनावाद को मुख्य वस्तु नहीं मानते, उनके मथ्यनुसार ये तो काव्य

के उपादान मान हैं। उनका कथन है कि काव्य में मुख्य वस्तु इहाँ (रूप-व्यापार, भाव-विचार) की मनमानी अभिव्यज्जा है। जाचाय शुक्ल का मत है कि काव्य को वास्तु, साधन जादि कलाओं के अंतर्गत लने का यह दुष्परिणाम है कि काव्य से जगत् और जीवन के वास्तविक रूप का निच्छेद विद्या जाता है, क्योंकि इन कलाओं से वास्तव की भाँति भागानुभूति नहीं उत्पन्न होती, केवल अनुरजन हाता है, इनमें तो केवल वैचित्र्य रहता है, कुछ वस्तुओं को लेकर उनकी मनमानी योजना की जाती है, अतः काव्य में भी उपर्युक्त उपादानों को लेकर यथेच्छ अभिव्यज्जा का प्राधान्य माना जाने लगा। कलावाद के विषय में भी वे ऐसी ही बात कहते हैं, इसे भी वे गेल, बूटे, नक्काशी आदि की कलाओं के साथ काव्य को लेने का दुष्परिणाम मानते हैं। तत्पर्य यह कि मोचे की दृष्टि में जगत्-जीवन से छिप गए रूप-व्यापार का भाव-विचार का मनमानी वा-अनूठी अभिव्यज्जा ही काव्य है, व रूप-व्यापार-वा-भाव-विचार-उत्त नहीं है, अभिव्यज्जा ही सब कुछ है, अभिव्यज्जा प्रणाली-वा-दोँचा ही काव्य का परम लक्ष्य है, उस दोँचे में वर्णित वस्तु (मैटर) कुछ नहीं। मोचे का यह भी कहना है कि उक्ति वा अभिव्यज्जा जगत् में पूर्ण वस्तु है, अर्थात् उक्ति वा वाक्यार्थ ही काव्य का लक्ष्य है, उस वाक्यार्थ के अतिरिक्त उसके किसी व्यंग्यार्थ की क्या नहीं है। इसी बात को आचार्य शुक्ल सलेन में इस प्रकार कहते हैं—
 “तान्यय यह कि अभिव्यज्जा के दस का अनूठान ही सब कुछ है, जिस वस्तु वा भाव की अभिव्यज्जा की जाती है, वह रूपा है, वैसा है, यह सब काव्य धेन के बाहर की बात है। मोचे का कहना है कि अनूठी उक्ति की अपनी अलग सत्ता होती है, उसे किसी दूसरे कथन का प्रभाव न समझना चाहिए।”—(इतिहास, पृ० ६८९ और देखिए इंदीपाल भाषण, पृ० १७-१८)।

इस प्रकार हम देखते हैं कि उपर्युक्त वाद के प्रतिपादन ने काव्य का कला में अभिव्यज्जा को ही प्रमाण दी है। जिस अभिव्यज्जा को वे सब कुछ मानते हैं, उसका असली रूप वास्तव तथा अनुभव-प्रकृति से परे आत्मा की निजी विराज कस्फा द्वारा प्रस्तुत होता है, जो जगत् और जीवन से

स्वतंत्र रहकर अपना कार्य करती है। प्रातिम ज्ञान (इंटरिअर ज्ञान) के साँचे (कार्म) में दलकंर व्यक्त होने को ही वे कल्पना कहते हैं और यही कल्पना अभिव्यञ्जना का मूल है। अभिव्यञ्जना पहले भीतर होती है और बाद में शब्द, रंग आदि द्वारा बाहर व्यक्त होती है। वे बिना कल्पना के अभिव्यञ्जना नहीं मानते, जो कल्पना प्रातिम ज्ञान का ही एक रूप है। इस प्रकार वे काव्य का संबंध ज्ञान से जोड़ते हैं, माय से नहीं, जो कविता का मुख्याधार है—रसानुभूति का मूल है। पर, एकाध स्थान पर कला के संबंध से भाव का भी नाम क्रोचे ने ले ही लिया है। —(देखिए इन्दौरवाला भाषण, पृ० ४२)।

आपत संक्षेप में ऊपर हमने अभिव्यञ्जनावाद का स्वरूप देखा है। प्रधान रूप से इसका प्रतिपाद्य यह है कि काव्य में अभिव्यञ्जना ही सब कुछ है, अभिव्यंग्य कुछ नहीं है, जो बात आचार्य शुक्ल के, तथा भारतीय समीक्षकों के भी, विरुद्ध पड़ती है। आचार्य शुक्ल का मत है कि अभिव्यञ्जना से उसमें अभिव्यंग्य वस्तु अलग की ही नहीं जा सकती। दोनों पर समान रूप से विचार होगा, काव्य में दोनों पर ध्यान देना होगा, केवल एक ही पर नहीं। अनेक स्थलों पर इस बात पर संकेत किया जा चुका है कि आचार्य शुक्ल जगत् और जीवन के रूप-व्यापार, भाव-विचार की ही अभिव्यञ्जना काव्य में मानते हैं। क्रोचे के अनुसार ये सब काव्य के उपादान मात्र हैं, जिनका उपयोग कवि अपनी प्रातिम ज्ञानमयी कल्पना द्वारा मनमाने या अनूठे रूप में करता है, इनके सहारे अनूठी सृष्टि करता है, जिसका संबंध जगत्-जीवन से नहीं रहता। आचार्य शुक्ल इन बातों का समर्थन कहीं नहीं करते, वे तो काव्य में जगत् और जीवन की स्पष्ट झलक देखना चाहते हैं।

भारत में कुंतक ने भी यक्रोक्तिवाद चलाया था, जिसके अनुसार 'यक्रोक्ति ही काव्य की आत्मा है'—यक्रोक्तिः काव्यजीवितम्—का समर्थन किया गया था। आचार्य शुक्ल ने कहा है कि आधुनिक अभिव्यञ्जना-कुंतक का यक्रोक्तिवाद वाद को इसी यक्रोक्तिवाद का विधायकी उत्थान समझना चाहिए। इनमें अंतर इतना ही है कि यक्रोक्तिवादी व्यञ्जना का विशेष उपयोग करते थे और अभिव्यञ्जनावादी रक्षणा को प्राधान्य देते

हैं। इन वादों पर विचार करते हुए आचार्य शुक्ल ने कहा है कि “उक्ति ही कविता है, यह तो सिद्ध बात है।”—(चिन्तामणि, पृ० २३७), पर उगे भावानुमोदित होना चाहिए और इन वादों में भाव का स्थान नाममात्र को ही रहता है, वा नहीं ही रहता।

ऊपर हमने आचार्य शुक्ल की दृष्टि से छायावाद, रहस्यवाद, कलावाद तथा अभिव्यक्ततावाद का विवेचन किया है। इन वादों के प्रतिरिक्त उन्होंने आधुनिक साहित्य में प्रचलित अन्य सिद्धांतों या विचारों पर काम-वास्तना तथा भी विचार किया है, जैसे, काव्य के काम-वास्तना तथा स्वप्न स्वप्न-सिद्धांत के सिद्धांत पर विचार, जो इस सोसली इतिहास में काव्य के भीतर आया है—(देखिए इतिहास, पृ० ६१०-१२ और चिन्तामणि पृ० १६३-६४)। रहस्यवाद पर विचार करते हुए, उन्होंने ‘काव्य में रहस्यवाद’ में फरासीसी प्रतीकवाद (सिगलिस्म) पर भी विचार किया है। पर विशेषतः वादों के क्षेत्र में उनकी दृष्टि उपर्युक्त चार वादों पर ही रही है, जिनका हमने देखा लिया है।

आचार्य शुक्ल के विचारों को दृष्टि में रखकर अब तक हमने काव्य संबंधी सिद्धांतों को देखा है। काव्य के विषय में हो उन्होंने विशेष रूप से विचार किया है, और देखने में भी यही आता है कि प्रायः सभी नाटक आलाचिक इसी विषय पर अधिक ध्यान देते हैं। काव्य का कविता का क्षेत्र बहुत विस्तृत है भी। अब हम नाटक, उपन्यास, गद्यकाव्य, निबंध और आलाचना संबंधी आचार्य शुक्ल के विचारों को देखेंगे, जैसा कि पहले ही निश्चित किया आ चुका है।

पाश्चात्य देशों की देखादेखी इधर हम लोग काव्य और नाटक में भेद करने लगे हैं। इसका कारण यह है कि इधर जो नाटक प्रस्तुत हुए उनमें यथातथ्यवाद पर दृष्ट रहने के कारण काव्य की समशीलता नहीं आने पाई, यद्यपि पूर्व तथा पश्चिम में अब भी ऐसे नाटक लिखे जाते हैं, जिनमें काव्य-गुणा की ही प्रधानता रखी जाती है। इसके उदाहरण हिंदी में ‘प्रवाद’ के नाटक हैं और अंगरेजी में बड्सू० वी० वेल्स आदि के नाटक। इस युग में काव्य तथा नाटक का भेद विशेषतः उनके ध्वन्य तथा दृश्य होने के आधार

पर समझना चाहिए। प्रायः यह अनुभव किया गया है कि जो नाटक अलंकार-शैली पर लिखे गये वे दृश्य नहीं हो सके—सफलतापूर्वक; और जो सरल वा स्वाभाविक भाषा-शैली में लिखे गए वे रंगमंच पर खेले जा सके, और नाटक की सार्थकता उनके दृश्य होने में है। तो इस दृष्टि से—भाषा-शैली की दृष्टि से—ही आजकल नाटक तथा काव्य में भेद होता है। पर अलंकृत भाषा-शैली में लिखे गए नाटक भी दृश्य हो सकते हैं, आवश्यकता इस बात की है कि दर्शक तथा अभिनेता इस श्रेणी के हों कि उस प्रकार के नाटक देख-दिखा सकें। 'प्रसाद' जी के नाटकों का भी अभिनय हो चुका है और वेदूष के 'दि काउंटेस कैथलीन' का भी, जिनमें काव्य-तत्त्व का पूर्ण विधान है। भाषा-शैली को ही दृष्टि में रखकर आचार्य शुक्ल ने नाटक का भेद काव्य से किया है, जैसा कि आजकल किया जाता है। इसी दृष्टि से उन्होंने नाटक का स्वरूप भी निर्धारित किया है, जो इस उद्धरण से स्पष्ट हो जायगा—“काव्य की अपेक्षा रूपक या नाटक में भाव-व्यंजना या चमत्कार के लिये स्थान परिमित होता है। उसमें भाषा अपनी अर्थक्रिया अधिकतर सीधे ढंग से करती है, केवल बीच-बीच में ही भाव वा चमत्कार उसे दबाकर अपना काम लेते हैं। बात यह है कि नाटक कथोपकथन के सहारे पर चलते हैं। पात्रों की बातचीत यदि बराबर वक्तवा लिए अतिरंजित या हवाई होगी तो वह अस्वाभाविक हो जायगी और सारा नाटक निकल जायगा।” — (इंदीरालाल भाषण, पृ० ६)। इससे विदित होता है कि आचार्य शुक्ल की दृष्टि नाटक तथा कविता में भेद करते समय भाषा-शैली तथा नाटक के दृश्यत्व पर है। भारत के प्राचीन काव्य-समोक्षकों ने नाटक और कविता में भेद नहीं किया है, कविता और नाटक केवल रूप (पार्श्व) की दृष्टि से ही भिन्न माने गए हैं, और किसी बात में उनमें वैभिन्न्य नहीं है। प्राचीन नाटककार भी कवि ही माने जाते थे। वे लोग नाटक को काव्य की अपेक्षा श्रेष्ठ भी मानते थे—‘काव्येषु नाटकं रम्यम्’। लिओ टालस्टाय ने भी नाटक को कला का अत्यंत महत्त्व पूर्ण अंग माना है। १९०० इस युग में भी ‘प्रसाद’ के नाटक इस बात के प्रमाण हैं कि

ॐ One part of art, and almost the most important, is the drama.

चरित्रा और नाटक के अतिरिक्त और किसी दृष्टि से भेद नहीं है।

ऊपर हमने इस बात का निदर्श किया है कि आज जो चरित्र व नाटक का भेद किया जाता है वह भाषा-शैली और दर्शन की दृष्टि से। योग्य अभिनेता और दर्शक मिश्र तो वह भेद दूर मिश्र हो जाता है। यदि ऐसी स्थिति उपस्थित न हो सके तो अभिनेय और अभिनेय नाटकों को दृश्य नाटक और ध्वज या पाठ्य नाटक कहा जा सकता है, जिस प्रकार प्राचीन आत्मार्यों ने काव्य के दो भेद—दृश्य काव्य और श्रव्य काव्य किए हैं। लिहाज का दृष्टि से आचार्य शुक्ल ने नाटक पर इतना ही विचार किया है, जिसका निदर्श उनके उद्धरण द्वारा किया गया है।

जिस प्रकार आचार्य शुक्ल ने रूपक या नाटक पर भाषा-शैली की दृष्टि से विचार किया है उसी प्रकार उपन्यास पर भी। इस दृष्टि से उपन्यास के स्वरूप के विषय में विचार करते हुए वे कहते हैं—“आख्या-

उपन्यास विद्या या उपन्यास के रूपा प्रसाद और व्योपसधन में भय अपने प्रकृत रूप में और भी अधिक विरामान रहता

है और उसे दबानेवाले भाव-विधान या उक्ति-वैचित्र्य के लिए थोड़ा स्थान बचता है।” —(इंदोरमाला भाषण, पृ० ६)। इसका कारण यह है कि “उपन्यास में मन बहुत-बहुत घटना-चक्र में लगा रहता है। पाठक का मर्मस्पर्श बहुत-बहुत घटनाएँ ही करती हैं, पत्रों द्वारा भावों की लड़ी-चौड़ी नज्जना की ज़ेहेता उत्तनी नहा रहती।” —(वही)। यह तो सत्य है कि उपन्यास या कथा में घटना की प्रधानता होती है और इन घटनाओं द्वारा भी भावों की उज्ज्वलता मिलती है। पर, केवल घटना प्रधान उपन्यास श्रेष्ठ उपन्यास नहीं माने गए हैं, क्योंकि केवल घटनाएँ मन को उतना नहीं रमा सकता, और वह तो मानना ही पड़ेगा कि जैसे प्रथम सत्य में मन को रमाने के लिए कवि उल्लु या भाव को नज्जना करता है वैसे ही उपन्यासकार को भी पाठक के मन को रमाने के लिये उल्लु चित्रण, भाव-नज्जना और विचाराभिव्यक्ति ज़ेहेतित है। हाँ, यह जानस्यक होगा कि केवल इन्हा बातों की भरती न हो, अन्यथा उसमें कथागत ‘कथात्व’ (कथा का लक्ष्य) न रह जायगा।

साहित्य में उपन्यास का निम्ना महत्त्व है, इस पर विचार करते हुए

आचार्य शुक्ल कहते हैं—“उपन्यास साहित्य का एक प्रधान अंग है। मानव-प्रवृत्ति पर इसका प्रभाव बहुत पड़ता है। अतः अच्छे उपन्यास का उपन्यासों से भाषा को बहुत कुछ पूर्ति और समाज का महत्त्व और कार्य बहुत कुछ कल्याण हो सकता है।”—(‘उपन्यास’ शीर्षक निबंध, ना० प्र० प०, भाग १५, संख्या ३)। इन थोड़े से शब्दों में आचार्य शुक्ल ने उपन्यास के महत्त्व के विषय में एक प्रकार से सारी बातें कह दी हैं। उपन्यास का क्या कार्य है, इस विषय में वे कहते हैं—“मानव-जीवन के अनेक स्र्यों का परिचय कराना उपन्यास का काम है। यह सूक्ष्म से सूक्ष्म घटनाओं को प्रत्यक्ष करने का यत्न करता है, जिनसे मनुष्य का जीवन बनता है। और जो इतिहास आदि की पहुँच के बाहर होता है।”—(वही)। उपन्यास के विषय में सभी समीक्षक एकमत हैं कि उनका संबंध मानव-जीवन से है, उसकी सामग्री प्रत्यक्ष जगत् और जीवन से ली जाती है और वह मनुष्य-जीवन के लिए ही होता है। इस विषय में एक बात यह भी है कि इसका संबंध प्रायः व्यावहारिक जीवन से होता है, आध्यात्मिक वा दार्शनिक जीवन से नहीं। इसका अपवाद ब्रूँडने से ही मिल सकता है। इसी कारण उपन्यास को लेकर कभी रहस्यवाद वा छयावाद की चर्चा नहीं सुनी गई। हाँ, कभी-कभी कुछ ‘आचार्य’ हिंदी के दो-एक उपन्यासों के संबंध में इस वाद की चर्चा करते सुने जाते हैं।

उपन्यासकार के पक्ष को दृष्टि में रखकर आचार्य शुक्ल का कथन है कि उपन्यास का आधार अनुमान शक्ति है केवल कल्पना नहीं—“बहुत लोग उपन्यास का आधार शुद्ध कल्पना बतलाते हैं। पर उत्कृष्ट उपन्यास में उपन्यासों का आधार अनुमान शक्ति है न कि केवल कल्पना का स्थान कल्पना।”—(वही)। उपन्यास-रचना के क्षेत्र में हमें तत्पुत्रः ‘कल्पना’ और ‘अनुमान शक्ति’ में कोई अंतर नहीं प्रतीत होता, क्योंकि कल्पना तथा अनुमान दोनों का आधार वह जगत् और जीवन ही है और उपन्यास में इन्हीं के स्वस्वों की अभिव्यक्ति कल्पना वा अनुमान के द्वारा होती है—विशेषतः तब जब उपन्यास आदर्शवाद को लेकर चलता है, पथार्थवादी उपन्यास में रचनाकर अनुमान वा कल्पना द्वारा

यथाथ को और यथार्थ जैसे स्नायगा, कम से कम ऐसा देखा तो नहा गया ।

'उपन्यास' शीर्षक लेख में आचार्य शुक्ल ने ऐतिहासिक उपन्यासों के विषय में विस्तृत विवेचन किया है । उसमें उन्होंने इतिहास के सम्बन्ध पात्रों के

अतिरिक्त अन्य उल्लिखित पात्रों की योजना तत्कालीन सामाजिक ऐतिहासिक उपन्यास स्थिति, रहन सहन, गोल-चाल आदि के अनुसार बतलाई

है । उन्होंने यह भी कहा है कि उपन्यासकार के लिए यह आवश्यक है कि वह इतिहास की उस घटना पर दृष्टि ले जाय जो इतिहासकार द्वारा वर्णित नहीं गई हो । उनका यथन है कि इतिहास में जो हानार केवल दोषरु घन्ट (यथा, अत्याचार) द्वारा निर्दिष्ट हो उसी उपन्यासकार चित्र के रूप में रहें । आचार्य शुक्ल के अनुसार इस कार्य में उपन्यासकार को स्वतन्त्रता होती है, पर इतिहास में वर्णित देह-काल, जाति-व्यवहार आदि की सीमा में अंतर्गत ही । वह ऐसी कोई भी बात नहीं कह सकता जो इतिहास की प्रसिद्ध घटना या व्यक्ति के विरुद्ध सिद्ध हो । वह अपने उपन्यास में परिवर्तन कर सकता है, नवीन योजना कर सकता है, पर इतिहास के बूते पर ही, कोरी कल्पना वा अनुमान के आधार पर नहीं ।

'लघुलत' कहानी भी उपन्यास की ही जाति की 'रस' है । ऐसा होते हुए भी इन दोनों में कुछ अंतर भ्रमण है । और आचरण ही शास्त्रीय दृष्टि से (देविनकली)

उनमें महान् भेद उपस्थित कर दिया गया है, जो कहानी

की, इस युग में, विकासस्थ और प्रसार के कारण ही समझना चाहिए, अन्यथा उपन्यास तथा कहानी में विशेष

अंतर नहीं उद्घाटित होता । उपन्यास की भांति कहानी को भी आचार्य शुक्ल घटना प्रधान ही मानते हैं । कविता और कहानी का अंतर बतलाते हुए वे ऐसी ही बात कहते हैं—“कविता और कहानी का अंतर स्पष्ट है । कविता सुननेवाला विश्रुत भाव में मग्न रहता है और कभी कभी बार बार एक ही पद सुनना चाहता है । पर कहानी सुननेवाला जाने की घटना के लिए जागृत रहता है । कविता सुननेवाला कहता है, ‘अब फिर तो कहिए ।’ कहानी सुननेवाला कहता है, ‘हाँ ! वर क्या हुआ ?’—(चित्तामणि, २२२-२२३) । वास्तव यह कि कविता भाव प्रधान है और कहानी घटना प्रधान । पर, कहानी में भाव तथा विचार

के चित्रण की भी आवश्यकता है। बिना इनके कोरी-कोरी घटनाएँ नीरस लगेंगी। आचार्य शुक्ल ऐसी कहानियों की भी स्थिति मानते हैं जिनमें कहानीकार का लक्ष्य मार्मिक परिस्थिति का चित्रण होता है। ऐसी कहानियों में घटना की कल्पना तथा बाह्य वस्तु या प्रकृति-चित्रण की बहुलता होती है। आचार्य शुक्ल कहते हैं—“जो कहानियाँ कोई मार्मिक परिस्थिति लक्ष्य में रखकर चलेगी उनमें बाह्य प्रकृति के भिन्न भिन्न रूप-रंगों के सहित और परिस्थितियों का विशद चित्रण भी बराबर मिलेगा। घटनाएँ और कथोपकथन बहुत अल्प रहेंगे.....यह भी कहानी का एक ढंग है, यह हमें मानना पड़ेगा। पाश्चात्य आदर्श का अनुसरण इसमें नहीं है, न सही।”—(इतिहास, पृ० ६५२-६५३)। श्री चंडीप्रसाद ‘हृदयेश’ की कहानियाँ प्रायः इसी ढंग की हैं। श्री प्रसाद की भावात्मक तथा कल्पनात्मक कहानियों में भी यह तत्त्व प्राप्त होता है। श्री ‘हृदयेश’ के उपन्यास ‘भंगलप्रभात’ में भी इसी तत्त्व की प्रधानता लक्षित होती है।

हिंदी में इधर जो गद्यकाव्य (जिसे आचार्य शुक्ल काव्यात्मक गद्यप्रबंध या लेख कहते हैं) की रचना आरंभ हुई, वह रवि बाबू की ‘रीतांजलि’ की प्रेरणा से। वस्तु तथा अभिव्यंजना-शैली दोनों की दृष्टि से यह

गद्यकाव्य

कविता के समकक्ष रखा जाता है, यद्यपि इसमें छंद का बंधन नहीं रहता। परिस्थिति की दृष्टि से गद्यकाव्य की

रचना के मूल में हमें दो प्रवृत्तियाँ लक्षित होती हैं, एक तो गीतकी शक्ती के आरंभ से ही सभी देशों में गद्य का चरम विकास, जिसके द्वारा उसमें चाहे किसी भी वस्तु या भाव की अभिव्यक्ति हो सकती थी और दूसरे गद्य की इस अवस्था में स्वच्छंदतावादियों (रोमांटिक्स) में रीतिवाद के बंधन से मुक्ति की अभिलाषा, जिनका मत यह था कि जब गद्य इतना शक्तिशाली हो गया है तब क्या छंद-बंध से मुक्त होकर उसमें काव्य के उत्कृष्ट गुण नहीं आ सकते? वस्तुतः यह स्वच्छंदतावादी प्रवृत्ति है, जो विकास की द्योतिनी समझी जाती है।

आचार्य शुक्ल गद्यकाव्य को छंदोवद्ध काव्य के समकक्ष ही रखते हैं। उसका स्वरूप बतलाते हुए वे कहते हैं—“काव्यात्मक गद्यप्रबंध या लेख छंद

के रचन से मुक्त नाथ ही हैं, अतः रचना-भेद से उनमें भी अर्थ का उन्हीं रूपों में ग्रहण होता है जिन रूपों में छंदोरस काव्य में होता है अर्थात् वहा तो वह अपने प्रवृत्त और सीधे रूप में विद्यमान रहता है और वही तो भाव या चमत्कार द्वारा सममित रहता है।"—(इंदोरसाला भाषण, पृ० ६-७)। अभिव्यक्ति के लिये जो दृष्टि से गद्यनाट्य कविता के समान है ही, वस्तु या विषय-अभिव्यक्ति की दृष्टि से भी यह नाट्य के समान ही है, इसमें किसी भी विषय की रचना हो सकती है। पर, देखा यह जाता है कि इसमें अधिकतर रहस्य की ही अभिव्यक्ति होती है। इसी काव्यात्मक गद्यप्रबंध के अंतर्गत आचार्य शुक्ल श्री रघुवीरसिंह द्वारा लिखित 'दोष स्मृतियाँ' ऐसे प्रबंध भी रखते हैं।

आचार्य शुक्ल काव्यात्मक गद्यप्रबंध या गद्यनाट्य को साहित्य के लिये एक शुभ लक्षण मंजूर करते हैं, पर इसका साहित्य के सभी क्षेत्रों में हाथ पैर फैलाना वे अच्छा नहीं समझते, जैसे, वे जागेचना में इसका उपयोग वर्णन करते हैं। उनका कथन है—“यदि इसी प्रकार के गद्य की ओर ही लोगों का ध्यान रहेगा, तो प्रवृत्त गद्य का विकास रुक जायगा और भाषा की शक्ति को नुक्ति में बहुत बाधा पड़ेगी।”—(इंदोरसाला भाषण, पृ० १०९)।

निरर्थ साहित्य का एक प्रधान अंग है, विशेषतः यह निरर्थ जो विचार-स्वरूप होता है। निरर्थ के कई भेद दिए जा सकते हैं, यथा, विचार-रस, भावात्मक, वृत्तात्मक आदि। गद्य की महाना हमारे यहाँ

निरर्थ

प्राचीन काल से ही मानी जाती है। 'गद्य कवियों की कसौटी है'—गद्य कबोना निरर्थ बदन्ति—यह पुरानी उक्ति है।

गद्य के भी अन्तर्गत निरर्थ की उदाहरणें हैं। आचार्य शुक्ल कहते हैं—“यदि गद्य कवियाँ या लेखक की कसौटी है तो निरर्थ गद्य की कसौटी है। भाषा की पूर्ण शक्ति का निरर्थ निरर्थों में ही सबसे अधिक समझ होता है।” (इतिहास, पृ० ६०५)। अंगरेजी के समीक्षकों की भी निरर्थ के विषय में यही धारणा है।

* The essay is a severe test of a writer, and has been described as the Ulysses bow of literature —J W Marriott's *Modern Essays and Sketches*, Introduction, p, x

इधर अँगरेजी-साहित्य में निबंधों की जो चाल चली है, उसमें वे अनेक विशेषताओं की निहिति यत्न करते हैं। विशेषताओं में सर्वप्रमुख यह है कि उसमें निबंधकार के व्यक्तित्व (पर्सनालिटी) की छाप हो, इन अँगरेजी-साहित्य निबंधों को वे वैयक्तिक निबंध (पर्सनल एसेज) कहते ही हैं। विशेषताओं में दूसरी प्रमुख विशेषता वे यह मानते हैं कि निबंध का विधान सरल वा हल्का (लाइट ट्रीटमेंट) हो।

दूसरी विशेषता के कारण वे वैयक्तिक निबंधों को सरल साहित्य (लाइट लिटरेचर) के अंतर्गत रखते हैं, इससे उनका तात्पर्य यह है कि जैसे नैसर्गिक वा स्वाभाविक कविता मन को अनुरजित करती वा रमाती है, वैसे ही विधान की सरलता के कारण निबंध भी मन को अनुरजित करते हैं। उनका कथन है कि वैयक्तिक निबंधों को समझने वा पढ़ने में पाठकों को किसी प्रकार के श्रम का अनुभव न होना चाहिए—उनका विधान इतना सरल हो। वैयक्तिक निबंधों को वे कविता को ही कोटि में रखते हैं। तो, व्यक्तित्व की छाप तथा विधान की सरलता वैयक्तिक निबंधों की प्रमुख विशेषताएँ हैं।

निबंध में व्यक्तित्व की छाप वा व्यक्तिगत विशेषता के समर्थक आचार्य शुक्ल भी हैं, पर विधान की सरलता की ओर उनकी दृष्टि नहीं लक्षित होती है। इसका कारण यह है कि वे विचारात्मक निबंधों को ही निबंध की साहित्य में उच्चकोटि के निबंध मानते हैं और जहाँ विचारों विचारात्मकता की प्रधानता होगी वहाँ विधान की सरलता (लाइट ट्रीटमेंट) का होना असंभव नहीं तो बल्कि तो है ही। श्री महावीर-प्रसाद द्विवेदी के निबंधों पर विचार करते हुए उन्होंने एक स्थान पर कहा है—“शुद्ध विचारात्मक निबंधों का चरम उत्कर्ष वहाँ कहा जा सकता है जहाँ एक एक पैराग्राफ में विचार दबा दबाकर कसे गए हों और एक एक वाक्य किसी संबद्ध विचार-खंड को लिए हो।”—(इतिहास, पृ० ६१०)। इस स्थिति में विधान की सरलता संभव नहीं, यह इस उद्धरण से स्पष्ट है। अन्य स्थलों पर भी आचार्य शुक्ल ने निबंधों में बुद्धि वा विचारों की प्रधानता पर ध्यान दिया है। जैसे, इस उद्धरण में—“काव्य-समीक्षा के

अतिरिक्त और प्रसार के विचारालम्ब निबन्ध साहित्य कीटि म वे ही जाते हैं जिनमें बुद्धि के अनुसंधान क्रम या विचार-परपरा द्वारा गृहीत अथवा या तथ्यों के साथ लेखक के व्यक्तिगत वाग्वैचित्र्य तथा उसके हृदय के भाव या प्रवृत्तियों पूरी पूरी झलकती है।^१—(इंदौरवाला भाषण, पृ० ४)। वैयक्तिक निबन्धों में यहाँ के समापक विधान की सरलता का प्रतिपादन इसी लिए कर रहे हैं कि ये उसे राज्य के समस्त रचना चाहते हैं। वे उन्हें न तो निबन्धकार के पथ से और न पाठक के पथ से ही भ्रमसाध्य बनाना चाहते हैं। और आचार्य शुक्ल निबन्धों में बुद्धि का विचार की ही प्रधानता मानते हैं, उनके मतानुसार इसकी योजना ही उनकी विशेषता है। वस्तुतः बात ठीक भी है क्योंकि साहित्य के सभी अंगों का अपना-अपना लक्ष्य होता है, यदि कविता के तत्त्व निबन्ध में और निबन्ध के तत्त्व कविता में नियोजित किए जायें तो इस विपर्यय का परिणाम साहित्य में अनर्गलता का प्रसार ही होगा।

उपर्युक्त उद्धरण द्वारा निबन्ध की दूसरी प्रमुख विशेषता—उसमें लेखक के व्यक्तित्व की छाप—का भी उल्लेख हुआ है। व्यक्तित्व की छाप से आचार्य शुक्ल का तात्पर्य दो बातों से है, एक तो लेखक निबन्ध में व्यक्तित्व की शैली या वाग्वैचित्र्य से और दूसरी उसके हृदय के भावों या प्रवृत्तियों की निबन्ध में झलक से। शैली या वाग्वैचित्र्य-गत व्यक्तित्व की छाप अर्थ वा तथ्य को लेकर होगी, जो विचार या बुद्धि से सज्ज है। निबन्ध-लेखक के हृदय ने भाव तथा प्रवृत्तियाँ भी अर्थ को ही लेकर झलक मारेंगी। ये सब बात उपरिलिखित उद्धरण द्वारा स्पष्ट हैं। अभिप्राय यह कि लेखक की व्यक्तिगत रिपायता, जिसके अंतर्गत उसकी शैली तथा उसके हृदयगत भावों की झलक जाती है, निबन्ध की रचना से ही सम्बन्ध रखती है और इस वस्तु का सम्बन्ध बुद्धि से है।

निबन्ध में आचार्य शुक्ल व्यक्तिगत विशेषता किस रूप में ग्रहण करते हैं, इसे देखने के पूर्व इसका परिचय प्राप्त कर लेना आवश्यक है कि अंगरेजी के सभी उक्त वैयक्तिक निबन्धों में इस तथ्य का स्वरूप क्या समझते हैं। इस प्रकार के निबन्ध के विषय में उनका मथन यह है कि निबन्धकार कौन सी वस्तु

अपनी रचना में देता है, इस ओर दृष्टि डालने की आवश्यकता नहीं है, वरन् यह देखने की आवश्यकता है कि वह जो भी वस्तु निबंध में व्यक्त करता है, उसके व्यक्त करने का ढंग कैसा है, यह सरल, स्वाभाविक, मार्मिक है वा नहीं। तात्पर्य यह कि वे ऐसे निबंधों में वस्तु (मैटर) का ध्यान नहीं रखते, प्रत्युत वस्तु-विधान (मैनेर) का ध्यान रखते हैं। निबंध के इस प्रकार के लक्षण का कारण यह है कि निबंधकार जिस विषय पर निबंध प्रस्तुत करते हैं, उस विषय पर उनकी दृष्टि नहीं रहती, वे किसी भी विषय पर लिखते हुए अपने व्यक्तित्व से संबद्ध अनेक बातों की अमिथ्वज्जना करते हैं अर्थात् उनकी दृष्टि में प्रस्तुत विषय प्रधान नहीं है, यह तो गौण है, प्रधान है प्रस्तुत विषय के संबंध से प्रसंग-प्राप्त आत्माभिव्यक्ति। अतः इस आत्माभिव्यक्ति के लिए वे अनेक विषयांतर करते हैं, जिनका संबंध प्रस्तुत विषय से नहीं रहता। इसे इस प्रकार भी कह सकते हैं कि आत्माभिव्यक्ति के लिए वे निबंधकार विषयांतर करते हैं। व्यक्ति विशेषता से वे लोग यही अर्थ लेते हैं। आचार्य शुक्ल इस प्रकार की व्यक्तिगत विशेषता का समर्थन नहीं करते। देखिए वे क्या कहते हैं—“आधुनिक पाश्चात्य लक्षणां के अनुसार निबंध उसी को कहना चाहिए जिसमें व्यक्तित्व अर्थात् व्यक्तिगत विशेषता हो। बात तो ठीक है, यदि ठीक तरह से समझी जाय। व्यक्तिगत विशेषता का यह मतलब नहीं कि उसके प्रदर्शन के लिए विचारों की गूँथला रखी ही न जाय या जान-भूलकर जगह जगह से तोड़ दी जाय, भावों की विचित्रता दिखाने के लिए ऐसी अर्थ-योजना की जाय जो उनकी अनुभूति के प्रकृत वा लोकसामान्य स्वरूप से कोई संबंध ही न रखे अथवा भाषा से सरसवालों की-सी कसरतें या हठयोगियों के-से आसन्न कराए जायें जिनका लक्ष्य समाशा दिखाने के सिवाय और कुछ न हो।” (इतिहास, पृ० ६०५)।

व्यक्तिगत विशेषता से आचार्य शुक्ल का अभिप्राय निबंधकार के मानसिक संघटन, संस्कार वा अध्ययन के कारण उसके निबंध पर इसका (मानसिक-संघटन का) प्रभाव है, यह प्रभाव उसके सभी निबंधों में—चाहे वे किसी भी विषय पर लिखे गए हों—मिलेगा। उदाहरण के लिए आचार्य शुक्ल के ही निबंध ले। वे साहित्यिक व्यक्ति थे, अतः उनके मनोभावों से संबद्ध

निरर्था में भी साहित्यिकता का पुट है। मनोवैज्ञानिक समस्त शोध, कथना आदि मनोरंकारों पर आचार्य शुक्ल के समान साहित्यमय निरर्थ प्रस्तुत न कर पाता, क्योंकि ऐसा करते हुए उसकी दृष्टि अधिकतर मानोभावों के विरले पण पर होती, नित्य के अनुभव पर नहीं, और न वह उसमें साहित्य का पुट हो दे पाता, जैसा कि आचार्य शुक्ल ने किया है। आचार्य शुक्ल इसी को 'अर्थ संप्रती व्यक्तित्व विशेषता' तथा 'एक ही बात को भिन्न भिन्न दृष्टि से देखना' कहते हैं।

व्यक्तिगत विगुणता के विषय में एक बात से यह भी रहस्य है कि निरर्थ-कार यद्यपि बुद्धि के साथ चलता है पर उस बुद्धि के साथ उसका हृदय भी लगा रहता है, इस स्थिति में उसकी विशिष्ट भाव प्रणयता का प्रभाव उसके निबन्धों में जलस्य होगा। जैसे, यदि कोई श्रेष्ठ कथन उस में निगुण रूप से प्रयण होगा तो वह निरर्थ लिखते हुए कथना के स्थलों की योजना का प्रयण उपस्थित करेगा। आचार्य शुक्ल का कथन है कि "इस अर्थगत विगुणता के आधार पर भाषा जैसा अभिव्यक्ति-प्रणाली की विशेषता—शैली की विशेषता—खड़ी हो सकती है।"—(इतिहास, ६०७, और देखिए यहाँ, पृ० ६०६-६०७)।

निरर्थ के ही उत्तम आचार्य शुक्ल साहित्यालोचन को भी ले लेते हैं, क्योंकि यह (साहित्यालोचन) निरर्थों में ही प्रस्तुत वा साहित्यालोचन उपस्थित किया जाता है। अपनी आलोचनाओं को उन्होंने निरर्थ वा प्रबंध ही कहा है। अतः आगे हम आलोचना पर विचार करेंगे।

आजकल आलोचन और आलोचना के समर्थ में जो चर्चा हिंदी में चलती है, उसपर पाश्चात्य आलोचना साहित्य का बड़ा गहरा प्रभाव है।

वर्तमान काल में इसका ग्रहण भी यहाँ से हुआ है, अतः कवि और आलोचक ऐसा होना स्वाभाविक है। संस्कृत के शास्त्रीय प्रयोग, समीक्षक वा समीक्षा में विषय में बहुत सी बातें मिलती हैं, पर हिंदी में वे न आती हैं। संस्कृत में समीक्षक को 'सहृदय' कहा गया है, अर्थात् समीक्षक को कवि के समान ही हृदयवाला होना चाहिए, जिससे वह उसकी परिस्थिति में पड़ कर उसका काव्य का विवेचन सहानुभूतिपूर्वक (सिमा-

थेटिकली) कर सके। आलोचक में इस गुण की स्थिति आज भी परमावश्यक मानी जाती है, आज भी आलोचक को कवि का समानधर्मा बताया जाता है। यस्तुतः जब तक कवि और समालोचक में समान गुणों की अवस्थिति नहीं होती तब तक आलोचना की सफलता में संदेह ही सम्भूतना चाहिए। पर दोनों में समान गुणों की अवस्थिति होते हुए भी दोनों का क्षेत्र पृथक्-पृथक् है। संस्कृत शास्त्रीय ग्रंथों में समीक्षक के लिए 'भावक' शब्द का भी प्रयोग हुआ है। 'काव्यमीमांसा-कार' राजशेखर ने प्रतिभा दो प्रकार की मानी है—एक कारयित्री और दूसरी भावयित्री। कारयित्री प्रतिभा कवि में होती है और भावयित्री प्रतिभा भावक वा समीक्षक में। राजशेखर ने कारयित्री प्रतिभा के तीन भेद—सहजा, आहार्या और औपदेशिकी—कहे हैं। भावक वा समीक्षक भी भावयित्री प्रतिभा के विषय में उन्होंने कहा है कि वह कवि के धर्म वा कवि-कर्म तथा अभिप्राय अथवा भाव, तथ्य, विचार आदि की विवेचना करती है। ये यह भी कहते हैं कि इसी भावयित्री प्रतिभा के कारण कवि का काव्यरूपी वृक्ष सफल होता है अन्यथा वह असफल ही रहेगा। तात्पर्य यह कि काव्य की विवेचना के लिए समीक्षक का होना आवश्यक है। राजशेखर के उपर्युक्त विचारों को देखने से विदित होता है कि उन्होंने कवि और समीक्षक के विषय में सीधे-सीधे बात न करके उनमें स्थित प्रतिभा को लेकर उनकी समीक्षा की है, जिनके द्वारा कवि और समीक्षकों के विषय में ही विवेचन हुआ।

ऊपर हमने कहा है कि कवि तथा आलोचक में समान गुणों वा धर्मों की स्थिति आजकल भी मानी जाती है, यद्यपि इन दोनों का क्षेत्र भिन्न-भिन्न है। कुछ आलोचक कवि भी होते हैं, आचार्य शुक्ल ऐसे ही आलोचक थे।

* वा शब्दग्रामसर्वसाकल्यकारतन्त्रमुक्तिमार्गमन्यदपि तथाविधमभिहृदयं प्रतिभासयति सा प्रतिभा ।....सा च द्विधा कारयित्री भावयित्री च कवेरपकुर्वाणा कारयित्री ।....भावकस्योपकुर्वाणा भावयित्री ।

† सोऽपि त्रिविधा सहजाऽऽहार्याऽऽपदेशिकी च ।

‡ सा हि कवेः श्रममभिप्रायं च भावयति । तथा खलु फलितः कवेर्यदि-पारतः । अन्यथा सोऽवलेखी स्यात् ।

संस्कृत के कुछ प्राचीन आचार्यों ने भी कविता और समीक्षकत्व की स्थिति एक ही व्यक्ति में देखकर कवि तथा समीक्षक में अभेद माना है। उनका कहना यह है कि जब कवि भी निवेचन करता है और भारक कवि होता है, तब इनमें भेद पैदा, अर्थात् इस स्थिति में इनमें कोई भेद नहीं है। पर राजशेखर स्वहय और प्रियभ भेद के कारण गवित्व से भावकत्व का तथा भावकत्व से कवित्व का भेद मानते हैं। यह ठीक भी है, क्योंकि समान धर्मा के होते हुए भी कवि का कार्य रचना करना होता है और आलोचक का कार्य है उस रचना की निवेचना, यदि में रचना-शक्ति ही प्रधानता होती है और समीक्षक में भाविका शक्ति की। इसके अतिरिक्त एक ही व्यक्ति में समीक्षा तथा कविता शक्ति की विरलता भी देखी जाती है। ऐसी स्थिति में उसे (समीक्षक को) वाष्पानुशीलन के अभ्यास आदि द्वारा अपने हृदय को कवि के समान धर्मवाला बनाना पड़ता है।

राजशेखर ने 'काव्यमीमांसा' में अपनी तथा अन्य आचार्यों की दृष्टि से आलोचकों के चार प्रकार माने हैं। आचार्य मंगल का कथन है कि भावक दो प्रकार के होते हैं—अरोचकी और सत्काम्यवहारी। राजशेखर द्वारा शेखर दो प्रकार और रखते हैं—मत्सरी और तृणमि निषारित आलोचक। इस प्रकार आलोचक के चार प्रकार होते हैं। चक्र के प्रकार 'अरोचकी आलोचक' को मिसा का कागादि नहीं रचता, उन्हें मूल दोष ही दृष्टिगत होता है। राजशेखर का कथन है कि अरोचकी समीक्षकों में अरोचकता दो प्रकार की होती है—एक नैवर्तिका और दूसरी अन्वयोनिका या ज्ञानभूला। नैवर्तिका अरोचकता के कारण समीक्षक को कोई भी रचना मनी नहीं लग सकती, क्योंकि उसमें (समीक्षक में) यह अरोचकता सहज होता है। जिस आलोचक में ज्ञान के कारण अरोचकता आगई है, उसे विविध रचनाएँ सुदूर लग सकती हैं, वह कुछ

“क पुनरनयोभेदो यत्कविर्भाजयति भाषकश्च कवि” इत्याचार्याः ।

† ते च द्विधाऽरोचकिनः, सत्काम्यवहारिणश्च” इति मंगलः । “चतुर्धा” इति मायावरीय मत्सरिणस्तत्त्वार्थभिविचेत्तिनश्च ।

रचनाओं के द्वारा प्रकट हो सकता है। आलोचकी आलोचक सभी देशों के आलोचना-साहित्य के प्रारंभिक काल में प्रायः दिखाई पड़ते हैं। सतृणाभ्यव-
हारी आलोचक नीर-धीर-विवेक की शक्ति न होने के कारण आलोच्य के गुण-
दोष-विवेचन में असफल रहता है। वह प्रायः अनुचित का ग्रहण तथा उचित
का त्याग कर देता है। इस प्रकार के समीक्षक भी आलोचना-साहित्य के
प्रारंभिक काल में देखे जाते हैं, जिनकी आलोचना में एकांगिता का बाहुल्य
मिलता है। मत्सरी समीक्षक वे हैं जो दूसरे के गुण को भी दोषवश दोष के
रूप में ही देखते हैं। ऐसे समीक्षकों द्वारा साहित्य में बितंडा मात्र ही उप-
स्थित की जाती है, वे साहित्य का कुछ भी उपकार नहीं कर सकते। राजशेखर
ने तत्त्वाभिविवेकी समीक्षक पर विचार करते हुए कहा है कि वह सर्वत्र एक
ही होता है। यस्तुतः ऐसे आलोचक विरले ही मिलते हैं जो आलोच्य के कला-
पक्ष और हृदय-पक्ष दोनों के तथ्यों में—दोनों के यथार्थ रूपों में—पैठकर उनका
उद्घाटन करे। राजशेखर ने भावक द्वारा काव्य के कला-पक्ष की विवेचना,
उसकी रसकला, उसके द्वारा काव्य के सटीक तात्पर्य के उद्घाटन आदि का
निर्देश किया है। उन्होंने कवि तथा भावक में पारस्परिक सहानुभूति का भी
संकेत यह कहकर दिया है कि आलोचक कवि का स्वामी, मित्र, शिष्य और
आचार्य होता है। इस प्रकार हम देखते हैं कि आलोचना के एक उत्तम रूप

* "अरोचकित्वा हि तेषां नैसर्गिकी, ज्ञानयोनिषां । नैसर्गिकी हि संस्काराशते-
नाऽपि । यत्कामिष कलिका ते न जहति । ज्ञानयोनौ तु तस्यां विशिष्टश्लेषवति
व्यक्ति रोचकित्वा-वृत्तिरेव" इति यायावरीयः ।

† किञ्च सतृणाभ्यवहारिता सर्वसाधारिणी । तथाहि—श्रुतिपातोः औत्तुकिनः
सर्वस्य सर्वत्र प्रथमं सा । प्रतिभाविशेष विकलता हि न गुणागुणयोर्विभागसूत्रं पाद-
यति । ततो बहु त्यजति बहु च गृह्णाति ।

‡ मत्सरिणस्तु प्रतिभातमपि न प्रतिभातं, परगुणेषु चार्चं यमत्वात् ।

+ शब्दानां विविचक्ति गुम्फनविधानामोदते सूक्तिभिः

सांद्रं छेदि त्साभूतं विचिनुते तात्पर्यमुद्रां च यः ।

पुण्यैः सत्त्वतो विवेकविरहादन्तर्मुखं ताम्यतां

केपात्रेव कदाचिदेव सुधियां काव्यधर्मज्ञो जनः ॥

पर हमारे प्राचीन आचार्यों को भी दृष्टि थी। यदि इस प्रकार की आलोचना को हम जाचक की विश्लेषणात्मक (इंटेलिजेंट) समीक्षा कहने में कुछ संकोच हो तो इतना तो ज़रूर ही कहा जा सकता है कि यह किन्हीं अंश में विश्लेषणात्मक समीक्षा की ओर ही उन्मुख है। सबसे म भारतीय दृष्टि से समाश्रुत तर्क का संकेत करने से हमारा तात्पर्य यही दिखाने का है कि भारत में प्राचीन काल में भी समाश्रुत का रूप प्राप्त है। वैदिक आलोचना (ओर क्रिटिसिज्म) की तो यहाँ स्मृति नहीं थी। अनेक साहित्यिक बाद इसके प्रमाण हैं। व्यापहारिक आलोचना (अप्लाइड क्रिटिसिज्म) का भी एक रूप अनेक आचार्यों द्वारा किए गए भाष्य तथा टीकाओं में मिलता है। मलिनार्थ की टीका बड़ी प्रसिद्ध है। उसमें ऐसे स्थल भी हैं, जहाँ आलोचना का नीच बतमान है, कहा नहीं इसका निश्चार भी है।

वर्तमान काल में आलोचना पर वास्तव समाश्रुत ने विशेष ध्यान दिया है और तत्पर ही साहित्यनिमाण भी वहाँ प्रभुत्व मात्रा में हुआ है।

उन लोग ने आलोचक के स्वतन्त्र और उसकी सीमाएँ, समीक्षा-साहित्य आलोचना-सिद्धांत तथा इसके वर्गीकरण आदि पर पूर्ण रूप से विचार किया है। अतएव समालोचक एतद्विषय ने स्वतन्त्र आलोचना के लिए आलोचक में किन किन गुणों की स्थिति आवश्यक है, इस पर विचार करते हुए कहा है कि उसमें समवेदिनी काव्यदृष्टि, कवि का काव्य के प्रति सदानुभूति, कवि का मनोदशा (मूड) को समझने के लिए शक्ति, प्रावृत्ति, व्यापहारिक ज्ञान, नार और विवेकिनी शक्ति तथा ऐसे ही अन्य गुण होने चाहियें। आलोचक के कर्तव्य या उसके गुण के विषय में

स्वामी मित्र च मंत्री च शिष्यश्चाचार्य एव च ।

कवर्धमन्ति ही चित्र कि हि तद्वन्न भावक ॥

* Laugh, sympathy, imaginative response, common sense, or mere power to express discriminating gusto—of these abilities and other such, may excellent criticism be made, without anything being formulated—Lascelles Abercrombie M A's *Principles of Literary Criticism* p 121

प्रायः सभी समाक्षक बच केन प्रकारेण ऐसी ही बातें कहते हैं। सहृदय भावक पर हम ऊपर विचार कर चुके हैं। उनके तथा आलोचक के इन गुणों को देखने से विदित होता कि इनमें कुछ न कुछ समता अवश्य है। आलोचन के सिद्धांतों के विषय में भी इधर बहुत विचार हुआ है। वस्तुतः आलोचन-सिद्धांत साहित्य-सिद्धांत से ही संबद्ध हैं, जिन (साहित्य-सिद्धांतों) पर दृष्टि रखकर आलोचक आलोचना करता है और इस प्रकार उसके (आलोचन के) सिद्धांत भी स्थिर होते हैं। साहित्यगत भारतीय ध्वनिवाद, यमोक्तिवाद तथा यूरोपीय अनुकरणवाद (विचरी आफ़ श्मिटेसन) तथा अभिव्यंजनावाद (एक्सप्रेसनिज्म) आदि भी काव्य वा साहित्य के ही वाद हैं, पर आलोचना करते समय आलोचना-सिद्धांत में भी इनका उपयोग होता है। इस प्रकार आलोचना के अनेक सिद्धांत अब तक स्थिर हो चुके हैं, जो अनेक लक्ष्यों के आधार पर बने हैं। इस युग में अनेक दृष्टियों से आलोचना के अनेक वर्गीकरण भी हुए, जिन पर हम आगे विचार करेंगे। कहने का तात्पर्य यह है कि अब आलोचना-साहित्यकी पूर्ण प्रतिष्ठा हो गई है और यह अब बहुत समृद्ध हो चला है, इसका भ्रम पाश्चात्य देशों को विशेष है। आलोचना का कार्य भी अब केवल पर-प्रत्यक्ष ~~पर-प्रत्यक्ष~~ नहीं माना जाता, इसके लिए भी अब रचनाकार की भाँति मौलिक कला-शक्ति (आरिजिनेटिव आर्ट इंपल्स) की आवश्यकता समझी गई है, बिना इस कला-शक्ति के आलोचना में सफलता नहीं हो सकती, वह व्यर्थ की कष्ट हो जायगी।

विभिन्न परिस्थितियों वा कालों में आलोचना (क्रिटिसिज्म) द्वारा विभिन्न अर्थ लिए जाते रहे हैं और अब भी लिए जाते हैं। आलोचना द्वारा

(१) दोषदर्शन (काल्ट फाइंडिंग), (२) गुण-कथन
'आलोचना' के वा सूचन (प्रेज), (३) गुण-दोष-निर्धारण (पारिंग
विभिन्न अर्थ जनमंट), (४) तुलना (कम्पेरिजन) तथा (५)
सहानुभूति-प्रदर्शन (एम्पैथिजेशन) प्रायः ये पाँच अर्थ

* Criticism that is not based upon the originaive art impulse can produce nothing, lead to nothing, prepare nothing.—R. A. Scott-James's *The Making of Literature*, p. 113.

लिए जाते हैं—विभिन्न काल या परिस्थितियों के अनुसार छ । आलोचना द्वारा दोष-दर्शन या कार्य प्राप्त इसके आरम्भिक काल में देखा जाता है। आचार्य द्विवेदी द्वारा 'हिंदी रत्निका की समालोचना' तथा उनकी अन्य आलोचनाएँ तथा विशाखा और देव के झगड़े में इन रचना में उन सूक्ष्म दोष-दान इसके उद्घाटन के रूप में रचे जा सकते हैं। आचार्य भी प्रसमानुवृत्त 'आलोचना' द्वारा दुष्मा या दोष-दर्शन का अर्थ लिया जाता है। 'अनुक्त रसि वा वृत्ति की बड़ी आलोचना हो रही है' का तात्पर्य जान भी यहाँ समझा जाता है कि उसमें दोष देने जा रहे हैं। आलोचना द्वारा गुण-व्ययन का अर्थ भी लिया जाता है और अब भी प्रायः ऐसी आलोचनाएँ देखी जाती हैं, जिनमें केवल गुणों का ही धिक्चन रहता है। आलोचना-साहित्य को देखने से विदित होता है कि गुण-दोष-निर्धारण या किसी कवि या कृति को मलबुरा करार देना ही हमी आलोचना का स्वरूप या अर्थ समझा जाता है। उसकी ऐसी स्थिति प्राप्त उसको आरम्भिक अवस्था में ही होती है। आलोचना का एक प्रकार निषयात्मक आलोचना (प्युविशियल क्रिटिसिज्म) इसके इन्हीं अर्थ या स्वरूप के आधार पर माना गया है। आलोचना से मूल्य के अर्थ का ग्रहण बहुत कम होता है, यद्यपि सुलभ मक आलोचना (वर्पाटिव क्रिटिसिज्म) आलोचना का एक प्रकार है अथवा। आलोचना द्वारा महानुभूति-प्रदर्शन का अर्थ देने से उसमें किसी कवि या कृति की विशेषताओं का उद्घाटन तथा उनका समर्थन होता है। इसके द्वारा यही नहीं दोष को भी निवेचना द्वारा गुण के अर्थ में लेने का भाव भी व्यक्त होता है। गुण-व्ययन तथा महानुभूति-प्रदर्शन में यही भेद है। वस्तुतः गुण को गुण के रूप में लेना तो गुण-व्ययन है और यही नहीं दोष का भी इस दृष्टि से प्रतिपादन करना कि यह गुण के रूप में ग्रहण किया जा सके महानुभूति-प्रदर्शन है। आलोचना के नाम पर महानुभूति-प्रदर्शन भी प्रायः सभी साहित्यों में विशेष रूप से किया जाता है। आचार्य आलोचना का सच्चा अर्थ या स्वरूप

* देखिए C. M. Gayley and F. N. Scott's *Methods and Materials of Literary Criticism—Definition of criticism*

विवेचन वा विश्लेषण में माना जाता है। इस समय आलोचना का विश्लेषण (एनालिसिस) वा विवेचन (इंटरप्रेटेशन) अर्थ ही मुख्यतः प्रचलित है।

ऊपर हमने आलोचना के विभिन्न अर्थों का संकेत किया है। इन अर्थों पर दृष्टि रखकर ही आलोचना के कई प्रकार माने गए हैं। प्रधानतः और आलोचना के प्रकार प्रचलित रूप में आलोचना के तीन प्रकार माने जाते हैं— और उनके नाम (१) निर्णयात्मक (ज्यूडिशियल), (२) विवेचनात्मक (इंडिक्टिव) और (३) प्रभावामिथ्यजक (इंफ्रेसनिस्ट)।

निर्णयात्मक आलोचना का कार्य आलोच्य के गुण-दोष का निर्धारण है। इस गुण-दोष की निर्धारणा में आलोचक को निश्चित वा मान्य (एस्सेप्टेड) साहित्य-सिद्धान्तों का आधार लेना पड़ता है। वह स्थिर निर्णयात्मक आलोचना किए हुए सिद्धान्तों को दृष्टि में रखकर किसी कृति वा कृतिकार की आलोचना करता है और जो कृति वा कृतिकार सिद्धान्तों के अनुकूल पड़ता है उसे वह भला निर्णय करता है तथा जो प्रतिकूल पड़ता है उसे बुरा करार देता है। इस प्रकार की आलोचना में आलोचक की रुचि स्पष्टतः लक्षित होती है। वस्तुतः वह अपनी रुचि से शासित हो उसके अनुकूल आलोचन-सिद्धान्तों को लेकर किसी कृति वा कृतिकार की आलोचना के लिए उनका आरोप उस (कृति वा कृतिकार) पर करता है। और इस प्रकार रचना वा रचनाकार के भले-बुरे होने का निर्णय देता है। निर्णयात्मक आलोचना के इस स्वरूप को देखकर यह न समझना चाहिये कि यह सरल कार्य है और इसे साधारण विद्या-बुद्धियां भी कर सकती हैं। वस्तुतः बात ऐसी नहीं है। निर्णय देने के लिए भी आलोचक को मान्य सिद्धान्तों का आरोप (अप्लिकेशन) आलोच्य रचना पर करके उस रचना का विवेचन वा प्रतिपादन करना पड़ता है। वह सिद्धान्त की दृष्टि से आलोच्य रचना का विवेचन करके तब निर्णय देता है। कहने का तात्पर्य यह कि निर्णयात्मक आलोचना में उस विवेचनात्मक आलोचना की सहायता अपेक्षित है, जो उत्तम श्रेणी की आलोचना मानी जाती है। बिना विवेचना के निर्णयात्मक आलोचना सफल नहीं हो सकती। इसी कारण आलोचकों ने

इसकी भी, अपने धेन में ही रही, महेश दिया है, आचार्य शुक्ल भी उसके पक्ष में हैं—पर कुछ अन्धा में ही, जगो हम इसे देखना ।

निरीक्षण-आत्मक, व्याख्यात्मक वा विवेचनात्मक आलोचना का मुख्य स्वरूप है किसी रचना का आलोचना उसी में वर्णित बातों को दृष्टि में भरकर करना, निरात्मक आलोचना की भाँति किसी सिद्धान्त या आगेप विवेचनात्मक उस (रचना) पर न करना । अभिप्राय यह कि विवेचना-आलोचनात्मक आलोचना में उसी सिद्धान्त का अनिवेद्य नहीं किया जाता, परन्तु उसमें आलोच्य रचना ही उसका सिद्धान्त होती है । इसमें आलोच्य विवेचन (इन्टरप्रेटेशन) और विश्लेषण (एनालिसिस) द्वारा रचना की विशेषताओं का उद्घाटन करता है । सब बात यह है कि हम प्रकार की आलोचना में कौन सा बल कौन सी चीज क्या है इसी को व्याख्या द्वारा उपस्थित कर देना होता है, इसके लिए विवेचन और विश्लेषण की अपेक्षा है, जिसका निर्देश हमने अभी किया है । ऐसी स्थिति में यह जान-रक है कि आलोचक में निरीक्षण शक्ति तथा व्यापक काव्यममकता भी हो ।

उपयुक्त विवेचन से स्पष्ट है कि व्याख्यात्मक आलोचना का प्रधान लक्ष्य किसी वृत्ति का मूल्याङ्कन (वैल्यूएशन) है । ऐसा करने के लिए अन्य प्रकार की विवेचना का भी सहारा लेना पड़ता है । इति पर कृतिकार के मानसिक तथा देश-कालगत रीति नीति, व्यवहार, आचार-विचार आदि का प्रभाव परोक्षतः या प्रत्यक्षतः पड़ता है, जत इन बातों के विवेचन या उद्घाटन के लिए मनोनिर्देशन तथा इतिहास का सहारा भी लेना पड़ता है, जिसके कारण विवेचनात्मक आलोचना के अतन्त्र मनोनिर्देशनिक (साइकोलॉजिकल)

* In the interest of Judicial criticism itself we have to recognize that the judicial criticism must always be preceded by the criticism of interpretation (p 269) no judicial criticism can be of any value which has not preceded by the criticism of interpretation (p 323)—Richard Green Moulton's *The Modern study of Literature*

तथा ऐतिहासिक (हिस्टोरिकल) आलोचनाएँ भी आ जाती हैं। ऐतिहासिक आलोचना में साहित्यिक परंपरा की दृष्टि से भी किसी रचना का मूल्य आँका जाता है। आचार्य शुक्ल ने इन दो आलोचनाओं को भी माना है।

विवेचन में स्पष्टता के लिए समान देश-काल, प्रवृत्ति, गुण आदि की दो या दो से अधिक रचनाओं में कभी-कभी तुलना भी की जाती है। इस प्रकार तुलनात्मक आलोचना (कम्परेटिव क्रिटिसिज्म) भी विवेचनात्मक आलोचना के ही अंतर्गत आ सकती है। 'आलोचना' के अर्थ में 'तुलना' का ग्रहण सम्भवतः इसी कारण किया गया है, जिस पर हम ऊपर विचार कर चुके हैं।

प्रभावभिव्यंजक आलोचना (इम्प्रेसनिस्ट क्रिटिसिज्म) को मोल्हन ने स्वतंत्र वा आत्माभिव्यंजक आलोचना (फ्री आर सब्जेक्टिव क्रिटिसिज्म) भी कहा है। इसे भावात्मक आलोचना भी कहते हैं। इस प्रभावभिव्यंजक प्रकार की आलोचना में प्रधानतः दो बातें देखी जाती हैं—एक तो यह कि इसमें आलोचक विवेचन वा विचार की ओर नहीं उन्मुख होता, जो आलोचना का मुख्य कार्य है, प्रत्युत वह किसी रचना द्वारा अपने हृदय पर पड़े प्रभावों को व्यक्त करता है। और दूसरी बात यह कि प्रभावों की ध्वंजना वह प्रायः भावात्मक शैली में करता है, जिसके कारण उसकी आलोचना एक स्वतंत्र रचना के रूप में प्रस्तुत होती है। ऐसी स्थिति में वह आलोचक नहीं, रचनाकार हो जाता है। हाँ, यह अवश्य है कि उसकी स्वतंत्र रचना मौलिक रचना (क्रिएटिव वर्क) की भाँति आनंददायिनी हो सकती है, चाहे उसमें आलोचना का बीज भी न मिले। आचार्य शुक्ल के आलोचन-संबंधी विचारों का विवेचन करते समय इसकी उपयुक्तता तथा अनुपयुक्तता पर विचार किया जायगा।

इन तीन प्रकार की आलोचनाओं के अतिरिक्त मोल्हन ने एक और प्रकार की आलोचना का विचार किया है, जिसे वे सैद्धांतिक आलोचना (स्पेक्युलेटिव क्रिटिसिज्म) कहते हैं। इसके अंतर्गत वे साहित्य के सिद्धांत (थियरीज) तथा उनका सम्पूर्ण विवेचन वा दर्शन (फिलोसोफी) लेते हैं। इसे विशुद्ध आलोचना (प्योर क्रिटिसिज्म) भी कहा जा सकता है।

✓ आलोचना को आचार्य शुक्ल सर्वत्र एक गभीर साथ मानते रहे हैं। उन्होंने इसके लिए ज्ञान, मनन, निरीक्षण, मार्मिक काल्प दृष्टि आदि की आवश्यकता बतलाई है। एक स्थान पर वे लिखते हैं—“इसके अतिरिक्त आचार्य शुक्ल की दृष्टि उस कोटि की आधुनिक शैली की समालोचना के लिए से विवेचनात्मक विस्तृत ज्ञान, सूक्ष्म जन्मीक्षण-बुद्धि और ममप्राप्ति समीक्षा ही मात्र प्रत्या ज्ञेय है।”—(इतिहास, पृ० ६३५)। इसके विदित होता है कि वे विचारात्मक आलोचना का ही समर्थन करते हैं, प्रभावात्मक या प्रभावाभिव्यक्त आलोचना का नहीं। उनका कथन है “इस समय में पहली बात समझने की यह है कि ‘समीक्षा’ अच्छी तरह देखना या विचार करना है। वह जरूरी होगा विचारात्मक होगी। बल्यनात्मक या भावमय दृष्टि की परीक्षा विचार या विवेचना द्वारा ही हासिल होती है, उसके जोड़ में दूसरी कल्पना भिजने से नहीं।”—(इंदिराला भाषण, पृ० ८८)। इस उदाहरण से यह स्पष्ट है कि आचार्य शुक्ल आलोचना के विचारात्मक या विवेचनात्मक प्रकार को ही सही आलोचना मानते हैं, उसके भावात्मक प्रकार को नहीं। उनकी दृष्टि में भावात्मक समीक्षा कोई वस्तु ही नहीं, उसे आलोचना कहना ही नहीं चाहिए। वे कहते हैं—“प्रभावाभिव्यक्त समीक्षा कोई ठाक ठाकान की वस्तु ही नहीं। न शब्द के क्षेत्र में उसका कोई मूल्य है, न भाव के क्षेत्र में। उसे समीक्षण या आलोचना कहना ही अर्थ है। किसी कवि की आलोचना कोई इसीलिए पढ़ने बैठता है कि उस कवि के लक्ष्य को, उसके भाव को, ठीक ठाक हृदयगत करने में सहायता मिले, इसीलिए नहीं कि आलोचक की याकभमी और सज्जे पर विचार द्वारा अपना मनोरंजन करे।”—(इतिहास, पृ० ६७९)। इसके द्वारा यह विदित होता है कि आचार्य शुक्ल भावात्मक आलोचना को व्यक्तिगत वस्तु मानते हैं, इसका समय आलोचक के हृदय पर पड़े काल्प के प्रभाव से ही है। वस्तुतः आलोचना केवल आलोचक की ही वस्तु नहीं है, वह उसके अन्य पाठकों से भी संबद्ध है। उसे ऐसे रूप में होना चाहिए जिससे अनेक व्यक्तियों की रचना समझने में सहायता मिले। आलोचना के इसी स्वरूप को दृष्टि में रखकर रिचर्ड्स तथा एम्बरक्राबी ऐसे संसमालोचकों ने भी इसका समर्थन

नहीं किया है^३। आचार्य शुक्ल ने आलोचना की उस हवाई वा उड़ती हुई शैली के प्रति भी अरुचि प्रदर्शित की है जो फ़र्ग्युसन शर्मा में मिलती है और जिसकी परंपरा छायावादी काल के दो-एक अप्रौढ़ आलोचकों में दिखाई पड़ती है। इस प्रकार की आलोचना के विषय में आचार्य शुक्ल कहते हैं—
 “...” अहा हा !” और ‘वाह वाह !’ वाली इस चाल का समालोचना कहा जाना जितनी ही जल्दी बन्द हो उतना ही अच्छा।”

उपयुक्त विवेचन द्वारा अवगत होता है कि आचार्य शुक्ल आलोचना के क्षेत्र में विचारात्मकता का ग्रहण तथा भावात्मकता का त्याग करते हैं।

इधर की अपनी सारी कृतियों में उन्होंने विवेचनात्मक निर्णयात्मक और (इंडिडिक्ट) आलोचना का पक्ष लिया है और प्रभाव-प्रभावाभिर्व्यंजक भिव्यंजक आलोचना का विरोध किया है। ‘काव्य में समीक्षा का भी रहस्यवाद’ में उन्होंने यद्यपि प्रभाववादी आलोचना का समर्थन विरोध किया है (देखिए वही, पृ० ६४) तथापि वे आलो-

चना में उसकी भी आवश्यकता का प्रतिपादन करते हैं। इसमें उन्होंने निर्णयात्मक आलोचना का भी पक्ष लिया है और उसकी भी आवश्यकता तथा उपयोगिता का कुछ समर्थन किया है। इन आलोचनाओं पर विचार करते हुए वे कहते हैं—“समालोचना के लिए विद्वत्ता और प्रशस्त रूचि दोनों अपेक्षित हैं। न रूचि के स्थान पर विद्वत्ता काम कर सकती है और न विद्वत्ता के स्थान पर रूचि। अतः विद्वत्ता से सम्बन्ध रखनेवाला निर्ण-

^३ At the least a critic is concerned with the value of things for himself, and for people like him. Otherwise his criticism is mere autobiography—(f. A. Richards' *Principles of Literary Criticism*, P. 223. और...criticism proper naturally prefers to stand on something more reliable than impressions which may be at the mercy of personal prejudices or emotional accidents. —Lancelles Abercrombie M. A.'s *Principles of Literary Criticism*, P. 14.

यात्मक आलोचन (Judicial Criticism) और कवि से सम्बन्ध रखनेवाली प्रभाववात्मक समीक्षा दोनों आवश्यक है।^{१०}—(वाक्य में रहस्यवाद, पृ० ६५)। यहाँ ध्यान देने की बात यह है कि आचार्य ग्रन्थ निष्पातमक आलोचनागत विद्वत्ता का ही निर्देश करते हैं, और हम देख चुके हैं कि निष्पातमक आलोचना तथा विवेचनात्मक आलोचना का घनिष्ठ सम्बन्ध है। विवेचना के पश्चात् ही निष्पात हो सकता है। उन्होंने यहाँ गुण दोषनिर्धारण का निर्देश नहीं किया है, जो इस आलोचना का अंतिम कार्य है। इसका कारण यह है कि वे इसके विवेचनात्मक पक्ष का ही लेना चाहते हैं, जो विद्वत्ता से सम्बन्ध रखता है। प्रभाववाद आलोचना को भी, वे केवल उनमें स्थित कवि को ही स्वीकार, ग्रहण करते हैं। यहाँ उनकी दृष्टि इस आलोचना को ध्वस्त करनेवाली भाववात्मक शैली पर नहीं है, जिसका विरोध वे अपनी बाद की आलोचनाओं में करते हैं, इसे हम देख चुके हैं। निष्पातमक आलोचना के व्यवहार पक्ष पर विचार करते हुए वे कहते हैं—“सम्बन्ध और शिक्षित समाज में निर्णयवात्मक आलोचना का व्यवहार पक्ष भी है। उसके द्वारा साधनहीन (वाक्य के साधन में रहित) अनधिकारियों की यदि कुछ छेक टोक न रहे तो साहित्य क्षेत्र बूढ़ा-करकट से भर जाय।”^{११}—(वाक्य में रहस्यवाद, पृ० ६६)।

प्रभावनिष्पन्नक आलोचना के विषय में एक बात और कहनी है। यह तो सत्य है कि वाक्य में प्रभाववात्मकता सब से बड़ा बल है और जिस कारण से यह उत्पन्न होती है उसका प्रभाव सभी लोगों पर पड़ता है। ऐसी स्थिति में वह समालोचक पर भी प्रभाव डालती है, और यदि वह समालोचक की शिक्षादीक्षा या हृदयगत सम्कार जादि समान है—ऐसा होना असंभव नहीं है, प्रायः ऐसा देखा जाता है—तो यह निश्चित है कि एक काव्य का प्रभाव इन समालोचक पर।^{१२} न प्रकार का न पड़ेगा, यह समान ही रूप में पड़ेगा, हाँ, उसकी मात्रा में न्यूनाधिक हो सकता है। इस अरथ में सत्समालोचक द्वारा की गई आलोचना—जहाँ तक प्रभाव का सम्बन्ध है—व्यक्तिगत बल नहीं हो सकती, वैसा कि इस पर दोष लगाया जाता है, क्योंकि एक रचना का प्रभाव जनक पर समान रूप से पड़ता है। इस दृष्टि से एक रचना की आलोचना में विशेष अंतर नहीं रक्षित हो सकता, यदि वह सत्समालोचक

द्वारा प्रस्तुत की जाय। हाँ, प्रभाववादी आलोचना को व्यक्त करने की भावात्मक शैली से तो कोई विद्वत् साहित्यिक सहमत न होगा।

अद्यत्क हम आचार्य शुक्ल के साहित्य-सम्बन्धी सिद्धान्त देखते रहे हैं जिन्हें सैद्धान्तिक आलोचना (प्योर और स्पेकुलेटिव क्रिटिसिज्म) कह सकते हैं। सिद्धान्त की दृष्टि से उन्होंने काव्य पर ही विशेष आचार्य शुक्ल की रूप से विचार किया है। काव्य का कोई प्रकार वा अंग व्यावहारिक आलो- ऐस नहीं है जिस पर उनकी दृष्टि न गई हो। काव्य से चनाएँ संवाद रस-सिद्धान्त पर भी उन्होंने विचार किया है, जिसका विवेचन स्वतन्त्र रूप से आगे किया जायगा। साहित्य के अन्य अंग, जैसे, नाटक, उपन्यास, कहानी, निबन्ध, आलोचना आदि का उन्होंने सिंहावलोकन ही किया है, इन पर ज़रूर विचार नहीं हुआ है। पर, जितना विचार हुआ है उसने से ही इनके स्वरूप का परिचय प्राप्त हो जाता है। हिन्दी-साहित्य के उपन्यास और छोटी कहानियों को दृष्टि में रखकर उन्होंने उनका विषयगत तथा शैलीगत वर्गीकरण भी अपने 'इतिहास' में किया है। तात्पर्य यह कि न्युनाधिक रूप में साहित्य के सभी अंगों के सिद्धांत-पक्ष पर उनकी दृष्टि गई है, पर काव्य के सैद्धान्तिक पक्ष का विवेचन उन्होंने पूर्ण रूप से किया है। आचार्य शुक्ल की सैद्धान्तिक आलोचना देखने के पश्चात् अब हम उनकी व्यावहारिक आलोचनाओं को भी देख लें।

यहाँ आचार्य शुक्ल की आलोचना के विषय में एक बात का निर्देश करने के पश्चात् उनकी व्यावहारिक आलोचनाओं पर विचार करना सुविधाजनक होगा। आचार्य शुक्ल की जो प्रौढ़ आलोचनाएँ—आचार्य शुक्ल की सैद्धान्तिक और व्यावहारिक दोनों—हमारे संमुख हैं उनकी आलोचना का विकास क्रमिक रूप से हुआ है। वे दो-एक वर्ष की साधना विकास क्रमिक का फल नहीं है। आचार्य शुक्ल के अध्ययन मनन और चिंतन की प्रवृत्ति आरम्भ से ही रही है, यही कारण है कि साहित्य के संबंध में विचारपूर्वक सिद्धांत की विवेचना और रचना उनकी रचनाओं में आरम्भ से ही मिलती है। इसकी शलक उनके 'साहित्य', 'उपन्यास' 'भाषा की शक्ति' आदि आरम्भिक निबन्धों में ही देखी जा सकती है। कहने

रा अभिप्राय यह कि उनकी इसर को जालोचनाओं में जो साहित्य-सम्बन्धी मौलिक विचार वा सिद्धांत उनकी व्यावहारिक जालोचनाओं, 'वित्तामणि' के कुछ निरन्धा, 'कौष्य' में प्राकृतिक दृश्य, 'काव्य में रहस्यवाद', 'इंदीरचाल' भरण तथा अन्य स्थल पर भी मिलते हैं, उनके बीच उनके (आचार्य शुक्ल) अधिक निरर्थक नहीं पाते हैं। उनके साहित्यिक सिद्धांत में प्रौढ़ता क्रमिक रूप से आई है। इन सिद्धांतों के विचार में हमने ऊपर विचार भी कर लिया है। आचार्य शुक्ल की व्यावहारिक आलोचनाओं के विषय में भी यही बात लागू है। तुलना, जायदा और तुर पर जो इतनी सुगम-रचनाओं जालोचनाएँ उन्होंने प्रस्तुत की उनका मूल भाव प्राचीन है, ये भी क्रमिक रूप में विकसित होती हुई इस अवस्था को प्राप्त हुई हैं। 'भारतेंदु हर्षभद्र और हिन्दा' तथा कतिपय अन्य कवियों वा लेखकों पर व्यावहारिक आलोचनाएँ आचार्य शुक्ल द्वारा उनके साहित्यिक जीवन के प्रारम्भिक काल से ही दिलाई पड़न लगी थीं। इस प्रकार की कुछ आलोचनाएँ विशेषतः 'नागरीप्रचारिणी पत्रिका' में मिलती हैं, जब यह मासिक रूप में प्रकाशित होती थी। ऐसी आलोचनाएँ तब की 'पत्रिका' में विद्यमान हैं, जब आचार्य शुक्ल इसके संपादक थे। अभिप्राय यह कि उनकी व्यावहारिक आलोचनाओं का विकास भी क्रमिक है।

आलोचना के स्वरूप पर विचार करते हुए हमने देखा है कि आचार्य शुक्ल विचारात्मक आलोचना (इडेंटिफ़िकेटिव) का ही पक्ष ग्रहण करते हैं। और उनकी प्रमुख तीन आलोचनाओं को देखने से आचार्य शुक्ल की निश्चित होता है कि वे निवेचनात्मक वा विचारात्मक आलोचनात्मक आलोचनाएँ ही हैं। निवेचनात्मक आलोचना का प्रतिमान चला के सिद्धांत (स्टैंडर्ड) आलोच्य ही होता है, उसी के (आलोच्य के ही) संदर्भ का अन्वयन उसका आदर्श वा कर्मण्य होता है। उसमें समीक्षक अपनी रुचि वा सिद्धांत का उस पर (आलोच्य पर) आरोप करके उसे नहीं देखता। उसमें आलोच्य ही अपना आदर्श होता है। आलोचक तटस्थ वा निष्पक्ष होकर उसका निवेचन करता है। ऐसा करने हुए भी आलोचक का शिक्षा दीक्षा से उत्पन्न स्वभाव उसके साथ हो रहने है, उसकी रुचि उससे अलग नहीं की जा सकती। अतः अपनी रुचि का प्रदर्शन भी वह

आलोचना करते हुए कभी-कभी करता है। पर अपनी रुचि या सिद्धांत का प्रदर्शन इस रूप में न होना चाहिए कि विस्लेषणात्मक आलोचना का लक्ष्य ही अंधकार में जा डूबे। इस रुचि तथा विवेचनात्मक आलोचना के विषय में हम अध्याय के आरंभ में विचार कर चुके हैं। यहाँ इन पर इतना विचार ही अलम् होगा।

आचार्य शुक्ल की आलोचनाएँ विस्लेषणात्मक हैं, यह तो निश्चित है, और यह भी निश्चित है कि इन व्यावहारिक आलोचनाओं को लिखते हुए उनकी रुचि या विचार भी उनके साथ ही थे, जैसा कि सभी समर्थ आलोचकों के साथ रहते हैं। पर, कुछ खटकने की बात यह लक्षित होती है कि वे अपनी रुचियों का प्रदर्शन स्पष्टतः या प्रत्यक्षतः अपनी व्यावहारिक आलोचनाओं में करते हैं। और उन्होंने अपनी जो रुचि या सिद्धांत एक बार बना लिए थे, उन्हीं के अनुसार वे नवीन तथा प्राचीन और सभी परिस्थितियों में अद्भुत साहित्य की विवेचना करते थे। यदि संक्षेप में कहें तो कह सकते हैं कि आचार्य शुक्ल ने अपनी नियत या निर्धारित रुचि के अनुसार समस्त साहित्य को देखा। यह ध्यान में नहीं रखा कि कौन-सा साहित्य किन परिस्थितियों में निर्मित हुआ है। साथ ही अपनी रुचि का प्रदर्शन वे प्रत्यक्षतः करते हैं, इसका निर्देश हमने ऊपर किया है। इस प्रकार का रुचि-प्रदर्शन निर्णयात्मक समीक्षा (व्यूडिशियल क्रिटिसिज्म) में स्थान पा सकता है, शुद्ध विवेचनात्मक समीक्षा में नहीं, यद्यपि आचार्य शुक्ल की व्यावहारिक आलोचनाएँ विवेचनात्मक ही हैं।

अपनी व्यावहारिक आलोचनाओं को आचार्य शुक्ल ने किन-किन रुचियों सिद्धांतों को दृष्टि में रखकर देखा है, आये हम उन्हीं पर विचार करेंगे।

व्यावहारिक और सैद्धांतिक दोनों आलोचनाओं में आचार्य

लोकधर्म शुक्ल ने जिस सिद्धांत पर सब से अधिक जोर दिया है वह है उनका लोकधर्म या लोकादर्शवाद। उनके लोकधर्म या

लोकादर्शवाद पर हम 'उपक्रम' में मले प्रकार विचार कर चुके हैं। वे उसी कान्य को श्रेष्ठ मानते हैं जिसमें लोकपक्ष के चित्रण की अधिकता हो, जिससे अधिक से अधिक लोगों को अधिक से अधिक आनंद प्राप्त हो सके। इस लोकपक्ष या धर्म पर दृष्टि रखने के कारण ही निर्गुणिए संत कवियों तथा

छायारादी वा रहस्यवादी ग्रन्थों के प्रति उनका विशेष रुचि नहीं दिखाई पड़ती, क्योंकि इनमें लोक-व्यवस्था की प्रधानता नहीं है। जिन छायारादी कविता में, इसकी अवस्थिति है उन्हें वे श्रेष्ठ मानते हैं अवश्य। वाच्य की श्रेष्ठता का प्रतिमान उसमें जीवन के अधिक से अधिक अंश का संनिवेश जो आचार्य शुक्ल द्वारा माना गया है, वह उनके लोकधर्म के सिद्धांत के प्रभाव के कारण ही। जीवन में भी वे लोकधर्म के पड़पाती हैं, इसी में (लोकधर्म में) जीवन का रूप कर देना ही वे मुक्ति मानते हैं, इसे हम 'उपधर्म' में देना चुके हैं।

अपनी तान प्रमुख आलोचनाओं में भी आचार्य शुक्ल की दृष्टि लोकधर्म पर ही है। कहना यह चाहिए कि उनका लोकधर्म का सिद्धांत उस समय बना जब वे तुलसी की आलोचना कर रहे थे। तुलसी के राम का व्यावहारिक आलोचन-स्वरूप 'लोकधर्म रक्षक' और 'लोक-रक्षक' है। उनके राम चरित्राभास लोकधर्म के द्वारा लोकधर्म का साधन तथा लोक-रजन अधिक से का प्रभाव अधिक होता है, उन्होंने कभी लोक की उपेक्षा नहीं की, उन्होंने सदैव लोक का रक्षा तथा उत्थान रजन किया। आचार्य शुक्ल की दृष्टि में राम इस कारण परम पुरुषात्तम है, और राम के इस स्वरूप की धारण 'मानव' में अभिव्यक्ति करनेवाले दुलसी श्रेष्ठ कवि। तुलसी इस कारण हिंदी के ग्रन्थों में श्रेष्ठ है कि उन्होंने राम के लोक-रक्षक तथा लोक-रजन दोनों स्वरूपों का व्यञ्जना परमात्कृत रूप में की। आचार्य शुक्ल का दृष्ट में यह उतने श्रेष्ठ नहीं है, जितने कि तुलसी, क्योंकि सूर ने कृष्ण के लोक-रक्षक स्वरूप की व्यञ्जना उतना अधिक नहीं की जितनी कि उनके लोक-रजन स्वरूप की, इस कारण उनमें एकामिता आ गई। वे कृष्ण के इन दोनों स्वरूपों के प्रतिष्ठा में समान नहीं ला सके। उनको दृष्टि कृष्ण के लोक-रक्षक स्वरूप पर ही गई, लोक-रजन स्वरूप पर नहीं, यदि सूर चाहते तो दोनों की समान समझना कर सकते थे, पर उन्होंने ऐसा किया नही। इस कारण आचार्य सूर को कृष्ण के समरूप नहीं बिटाते। उनकी दृष्टि में सूर तुलसी निम्न श्रेणी में जाते हैं। इसका एक कारण यह भी है कि सूर में जीवन का विरहितता का उतना चित्रण नहीं है, जितना कि तुलसी में। और

आचार्य शुक्ल लोकपक्ष की विविधता के चित्रण के पक्षपाती हैं—काव्य में। सूर के पक्ष में यहाँ यह कहा जा सकता है कि उन्होंने जितना क्षेत्र अपने काव्य के लिए लिया है, उन्हें उसी क्षेत्र में देखना चाहिए। जितना लोकपक्ष उनके काव्य में आया है, उसका उतना ही ग्रहण वे अलम्बु समझते थे। जिस रूप में उनका काव्य वर्तमान है, उसे उसी रूप में देखना उचित होगा। लोकपक्ष या धर्म के सिद्धांत को आरोपित करके उनकी विवेचना अधिक संगत न होगी।

तुलसी और सूर भक्त कवि थे और राम तथा कृष्ण उनके भगवान्। इन लोगों ने इनके लोक-रक्षक तथा लोक-रंजक स्वरूपों का चित्रण किया। आचार्य शुक्ल का कथन है कि भगवान् के इन दोनों स्वरूपों का चित्रण भक्ति की परंपरा में प्राप्त है, उस भक्ति की परंपरा में जो वेद-शास्त्रों तत्त्वदर्श आचार्यों द्वारा चलाई गई थी।

तुलसी और सूर की आलोचनाओं में आचार्य शुक्ल की दृष्टि एक और सिद्धांत पर है, जो संभवतः तुलसी के राम को देखकर स्थापित हुआ है, वह है

भगवान् वा पुरुषोत्तम में शील, शक्ति और सौंदर्य की अभि-
शील, शक्ति, सौंदर्य व्यक्ति का सामंजस्य। सगुण भक्त कवियों की आलोचना

में आचार्य शुक्ल की दृष्टि भगवान् के इन तीन गुणों की उपासना वा अभिव्यक्ति पर सदैव रही है। वे जिस भक्ति-काव्य में इन गुणों का वर्णन देखते हैं और अनुपाततः देखते हैं, उसे वे अनुपात से ही श्रेष्ठ काव्य और उसके रचयिता को श्रेष्ठ कवि मानते हैं। तुलसी ने अपने राम में इन तीनों की अभिव्यक्ति को चरमावस्था तक पहुँचा दिया है, अतः वे श्रेष्ठ कवि हैं—आचार्य शुक्ल के मतानुसार। सूर के भगवान् कृष्ण में इन तीनों में से केवल एक की ही अत्यधिक व्यंजना दिखाई पड़ती है, केवल सौंदर्य की—शील की भी व्यंजना है पर उतनी नहीं; अतः सूर को तुलसी की अपेक्षा वे निम्न श्रेणी का कवि मानते हैं। यहाँ ध्यान देने की बात यह है कि इन तीनों गुणों द्वारा भगवान् के अतः तथा वास्तव दोनों सौंदर्यों का परिचय मिलता है। शील मन का गुण वा धर्म है, शक्ति शरीर का, पर अगोचर, और सौंदर्य शरीर का ही, पर गोचर। भगवान् के ये अतर्बाह्य सौंदर्य वा गुण भक्तों के लिए परमार्कपण के विषय

होते हैं, ये ही उनकी भक्ति के आधार हैं। भगवान् प्रेम और धृष्टा के पात्र इन गुणों के कारण ही बनते हैं। आचार्य शुक्ल ने भक्ति के मनोवैज्ञानिक स्वरूप को दृष्टि में रखकर इस सिद्धांत का प्रतिपादन किया है, जो तुलसी के राम में पूर्णतः व्यक्तमान है। आचार्य शुक्ल के इस सिद्धांत की परिमिति भक्ति-राज्य तक ही समझनी चाहिए, इसमें भी वे काव्य जिनमें भक्ति की पूर्ण व्यञ्जना है। सभी भक्त कवियों के भगवान् में ये हस्त्य न मिलेंगे।

आचार्य शुक्ल की आलोचनाओं में उनकी दृष्टि सगुणमार्गियों की ओर सदैव मुद्रितपूर्ण है, वे सत्र इनका समर्थन करने हैं। निगुणमार्गियों की ओर उनकी रुचि अस्त्री नहीं प्रतीत होती। वे सगुणमार्गियों को निगुण-सगुण और निगुण मार्गियों की अपेक्षा श्रेष्ठ समझते हैं। यहाँ भी आचार्य शुक्ल मार्ग कवि की दृष्टि लोकपद पर है, क्योंकि सगुणमाय सर्वजनमुक्त

है। इस कारण के कवियों में भिन्न की अधिपत्ता है और उनका भाव भी सर्वजनमुक्त, सरस तथा सरल है। निगुण पक्षियों की उन्होंने उनकी ज्ञान दम्भता, अभिव्यञ्जना-शीली में असह्यता तथा क्रोध, ज्ञान की अधिपत्ता आदि के कारण सर्वत्र बटु आलोचना की है, जो कुछ लोगों को खटकती है। उनके अनुसार यदि आचार्य शुक्ल उन कवियों के समय के आल-पाम होते और उनकी आलोचना करते, जिसमें उसका उन पर (निगुणमार्गी कवियों पर) का जनता पर प्रभाव पड़ता तो यह बात उन्हें पसंदी, ब्रह्मा कि तुलसी ने यत्र-तत्र किया है। निगुण साहित्य भी परिस्थितिरत प्रस्तुत हो गया है और जो साहित्य प्रस्तुत हो गया है उसकी आलोचना या विवेचना आलोचक द्वारा परिस्थिति को दृष्टि में रखकर सहानुभूतिपूर्वक ही होनी चाहिए। सगुण मत के महत्त्व को स्थापना के लिए कहा भी निगुण कवियों का प्रसंग आने पर उनका बटु आलोचना करना उचित प्रतीत नहीं होता। पर, हम पर यह विरहित है कि आचार्य शुक्ल के सिद्धांत तुलसी के काव्य या विचार पर हा मुख्यतः टिके दिसाई पड़ते हैं और तुलसी ने निगुणिएँ सत कविता का स्वरूप फटकारा है, अब आचार्य शुक्ल ने भी ऐसा किया, यह अनुमान किया जा सकता है, क्योंकि आचार्य शुक्ल तुलसी के विचार से अत्यधिक प्रभावित हैं। अतः हम ने सिद्धांत के मूल में तुलसी के विचार ही निहित समझने चाहिए।

आचार्य शुक्ल ने दो ऐसे कवियों पर—जायसी और सूर पर—आलोचनाएँ लिखी हैं, जो प्रधानतः प्रेम के ही कवि हैं। प्रेम के संबन्ध में भी उनकी दृष्टि बड़ी व्यापक है। वे उसी प्रेम को सच्चा मानते हैं जो स्वभाव-प्रेम-वर्णन का विक है और जिसकी क्षेत्र-सीमा अधिक से अधिक लोगों को सिद्धान्त अपने अंतर्गत ले सकती है। कहना न होगा कि प्रेम-संदर्भी उनके विचार पर भी लोकधर्म के प्रभाव की झलक दिखाई पड़ती है। वे काव्य में संकुचित या ऐकांतिक प्रेम-वर्णन के पक्षपाती नहीं हैं। जायसी तथा सूर के प्रेम-वर्णन में इसी ऐकांतिकता तथा तुलसी के प्रेम-वर्णन में व्यापकता के कारण ही वे सूर तथा जायसी की अपेक्षा तुलसी के प्रेम-वर्णन को अच्छा समझते हैं। काव्यगत प्रेम-वर्णन के सम्बन्ध में उनका सिद्धान्त सदैव ऐसा ही लक्षित होता है। प्रेम वा शृङ्गार के खुले सम्भोग-पक्ष तथा उसके अतिशयोक्तिपूर्ण या विरह के ऊहात्मक वर्णन को वे अच्छा नहीं मानते। रीतिकालीन कवियों द्वारा किए गए उपर्युक्त प्रकार के प्रेम-वर्णन का वे कभी समर्थन नहीं करते।

आचार्य शुक्ल की सैद्धांतिक आलोचनाओं का विवेचन करते हुए हमने देखा है कि वे चमत्कारवादी नहीं हैं, इसी कारण वे अलंकार को काव्य में प्रधानता नहीं देते। अलंकार की ओर विशेष रुचि न होने के कारण आचार्य शुक्ल चमत्कारवादी केशवदास के प्रति सर्वत्र असुवि प्रकट करते हैं और जहाँ-जहाँ प्रसंग आता है वे उन्हें हृदयहीन आदि विशेषणों से विभूषित करते हैं। पर वस्तुतः केशवदास उतने अधिक निन्दा के पात्र नहीं हैं, जितना कि आचार्य शुक्ल समझते हैं। केशवदास आलंकारिक सम्प्रदाय (स्कूल) के थे, अतः उन्हें आलंकारिकों की दृष्टि से ही देखना उचित प्रतीत होता है, कम से कम इतनी सहायुभूति तो उनके प्रति होनी ही चाहिए। पर आचार्य शुक्ल अपनी रुचि वा सिद्धान्त के अनुसार केशव को सर्वत्र अत्यन्त निम्न कोटि का कवि ठहराते हैं। केशव के प्रति आचार्य शुक्ल के विचार देखकर हमें अंगरेज समालोचक मैथ्यू आर्नल्ड का स्मरण हो आता है, जो शेली के विपक्ष में कठोर साहित्यिक धारणा रखता था और इसी कारण जिसे 'शेली के प्रति दृष्टिहीन' (शेलीज ब्लाइन्ड) कहा जाता है।

आचार्य शुक्ल की व्यावहारिक आलोचनाओं के सम्बन्ध में एक बात और यह बतानी है कि उन्होंने प्रत्येक कान्य को मुक्तक वा गीति काव्य ही ओझा समझ उभार माना है। इस कारण वे प्रत्येक कान्य कवि प्रत्येक कान्य की उन्नता को मुक्तककार स्वी को अपेक्षा उन्नत मानते हैं।

व्यावहारिक आलोचनाएँ प्रस्तुत करते समय आचार्य शुक्ल की दृष्टि मुख्यतः इन्हीं विद्वानों वा रत्नियों पर स्थित होती है। उनकी सभी आलोचनाओं में जिसके अन्तर्गत हम उनका 'इतिहास' भी ले सकते हैं, हम वही विद्वान्त सन्निधि मिलता है। यहाँ यह न भूल जाना चाहिए कि आचार्य शुक्ल का सैद्धान्तिक आलोचनाएँ वा साहित्य सम्बन्धी विचार भी उनकी व्यावहारिक आलोचनाओं में प्रेरणा लेते हैं। उन्होंने अनेक छन्द-सम्बन्धी विचारों को लेकर ही व्यावहारिक आलोचनाएँ लिखी हैं। अभिप्राय यह कि व्यावहारिक आलोचना तथा सैद्धान्तिक आलोचना दोनों के विद्वानों से प्रेरित होकर उन्होंने आलोच्य का विवेचन किया है।

आचार्य शुक्ल की तुलना, जासूजी तथा गुरु पर तीन प्रसिद्ध व्यावहारिक आलोचनाएँ हैं, इसी सम्बन्ध में इनके विषय में दो तुलनात्मक की अवलोकना छन्द कह देना अतिप्रयत्न न होगा।

'गोरामा तुलसीदास' विवेचनात्मक आलोचना है। इसमें आलोचक की दृष्टि कवि की विशेषताओं को उद्घाटित करने के लिए सत्य विवेचना पर रही है। उन्होंने कवि द्वारा मानवीयता पर अधिकार दिखाने के लिए मनाबिकारों का विवेचन, पुराण पर परिस्थितियों का तुलना करके उन्नता (रवि का) साहित्य में स्थान निर्धारित करने के लिए शुद्ध इतिहास का विवेचन और कवि के काव्य पद्धति पर विचार करने के लिए यथास्थान काव्य के सैद्धान्तिक पद्धति का विवेचन किया है। आचार्य शुक्ल की विवेचनात्मक आलोचना की प्रणाली यही ही स्पष्ट और सुस्पष्ट है।

तुलसी का विवेचनात्मक को स्पष्ट करने के लिए आचार्य शुक्ल ने कदा-कदा अन्य कवियों के गुण दोषों का निर्देश तुलसी के प्रायः गुणों के साथ किया है, जिसके द्वारा तुलनात्मक समीक्षा का आभाव सा मिलता है।

‘गोस्वामी तुलसीदास’ ग्रंथ के ‘वक्तव्य’ से स्पष्ट है कि आलोचक की दृष्टि कवि की विशिष्टताओं पर ही है। अतः जहाँ कहीं कवि में कुछ दूषण भी है, उनको उसने (आलोचक ने) अपनी तर्कशक्ति द्वारा भूषण बना दिया है, पर ऐसे स्थल एकाध ही हैं। जैसे, तुलसी के ‘वाल्मीकि-चित्रण’ पर विचार करते हुए आलोचक ने तुलसी के संदिलिप्त प्रकृति-चित्रण को संस्कृत-कवियों से प्राप्त परंपरा का अनुगमन बतलाकर उसकी प्रशंसा की है। पर जहाँ कवि के प्रकृति-चित्रण में अर्थग्रहण मात्र है, या जहाँ उन्होंने प्रकृति-चित्रण करते हुए भी नीति और उपदेश पर ध्यान रखा है, उसे आलोचक ने हिंदी-कवियों की परंपरा का वाध्य होकर पालन करना बतलाया है। वह उपयुक्त नहीं प्रतीत होता। तुलसी की विशेषताओं को प्रत्यक्ष करने के लिए अन्य कवियों के मध्ये यह दोष मढ़ना उचित नहीं जेंचता। यदि तुलसीदास चाहते तो सर्वत्र संदिलिप्त प्रकृति-चित्रण प्रस्तुत कर सकते थे, उनमें यह शक्ति भी थी, पर सर्वत्र वे ऐसा नहीं करना चाहते थे। उनकी दृष्टि यत्र-तत्र उपदेश की ओर विशेष थी। फिर, तुलसी ने काव्य के क्षेत्र में पूर्ण संयम का पालन करके खुले शृंगार आवि का चित्रण नहीं किया। यदि वे चाहते तो क्या परंपरा से विमुख होकर इस क्षेत्र में भी शुद्ध रुचि का परिचय नहीं दे सकते थे? इसी प्रकार जहाँ तुलसी में भरती के अलंकार हैं वहाँ यह कहकर उन्हें बचाया गया है कि “उन्होंने अलंकार की मही रुचि रखनेवालों को भी निराश नहीं किया...”।

अंत में हम इस बात का निर्देश करना चाहते हैं कि आचार्य शुक्ल की व्यावहारिक आलोचना के सिद्धान्तों का संनिवेश तुलसी की आलोचना में प्रधानतः तथा स्पष्टतः हुआ है। इन सिद्धान्तों का उल्लेख हम कर चुके हैं।

समग्ररूपेण अति संक्षेप में हमने तुलसी की आलोचना पर विचार किया है। हमने देखा है कि यह आलोचना विवेचनात्मक है। उपर्युक्त आलोचना को भौति जायसी की आलोचना भी विवेचनात्मक है, जिसमें जायसी की आलोचना यथावसर शुद्ध इतिहास, साहित्य के इतिहास, काव्य-शास्त्र, दार्शनिक तथ्य, भाषा आदि का विवेचन प्रस्तुत विषय को स्पष्ट करने के निमित्त किया गया है। आचार्य शुक्ल ने जायसी की आलोचना

में अलंकारों, दार्शनिक तथा दया भाषा पर मुख्य, गभीर तथा विस्तृत विवेचन किया है, जिससे इन ग्रन्थों में उनकी पूरा अभिव्यक्ति लक्षित होती है।

गुल्सी की आलोचना में हमने देखा है कि आचार्य शुक्ल की प्रगति मनोभावों या मनोविकारों के निरीक्षण की ओर विशेष रखी है, जो राज्य के मुख्य आधार होते हैं। उनमें मनोविकारों के सरल तथा जटिल दोनों रूपों में प्रवेश की रही जोम शक्ति है, जिसका दर्शन हम जायसी की आलोचना में भी करते हैं। उदाहरणार्थ जायसी के 'विशोम-पथ' तथा 'मोम-सु' का विवेचन प्रस्तुत किया जा सकता है।

स्थानाहारिक आलोचना के निम्न आदर्श पर गुल्सी की आलोचना प्रस्तुत की गई है उसी आदर्श पर जायसी की आलोचना भी, अर्थात् जायसी की आलोचना में भी आचार्य शुक्ल की दृष्टि उनके आलोचना के आदर्श काल में होने पक्ष की अधिक से अधिक नियोजना तथा शक्ति, शील और सौंदर्य पर रही है। लोक-पथ की दृष्टि से 'पदमास्त' उतनी घरी नहा उतर पाई है, इसका निर्देश आलोचन ने कई स्थानों पर किया है। शक्ति, शील तथा सौंदर्य की चर्चा इन आलोचना में बहुत कम हुई है—एक प्रकार से हुई ही नहीं है, इसमें इसकी आवश्यकता भी नहीं थी।

गुल्सी की आलोचना में हम यथास्थान तुलनात्मक समीक्षा भी मिलती है। जायसी की आलोचना में भी स्थान स्थान पर समान तथा असमान बातों को दृष्टि में रखकर जायसी तथा गुल्सी के वाक्यों का निदर्श किया गया है। जायसी की आलोचना में आचार्य शुक्ल ने शैली, भावनिर्माण, वर्ण-सुन्दर्य आदि अंगरेजी के ब्रिया के तथा जायसी के समान भावों को भी एक साथ रखकर उन पर विचार किया है।

आलोचना विषय के सम्बन्ध में दृष्टि से जायसी की आलोचना को देखने से एक विशेष बात लक्षित होती है, जो आचार्य शुक्ल का अन्य दोनो आलोचनाओं में नहीं दिखाई पड़ती। यह है आचार्य शुक्ल द्वारा यथार्थिक जायसी के आलोचनविषय की समझ में रखना। गुल्सी की आलोचना में ऐसा जान पड़ता है कि वह गुल्सी पर लिखे गए विभिन्न निर्या का समूह है,

अर्थात् एक निबंध दूसरे निबंध से उतना संबद्ध नहीं है । सूर की आलोचना तो बहुत छोटी है, फिर भी उसमें सम्बन्ध-निर्वाह है । जायसी की आलोचना के विषय यथाशक्ति सभी एक दूसरे से संबद्ध रखे गए हैं, वे जायसी पर लिखे गए विभिन्न लेखों के संग्रह नहीं प्रतीत होते । जायसी की आलोचना के पाठकों पर यह बात स्पष्ट हो गई होगी । तो, जायसी की आलोचना के विषयों का सजाय-क्रम पूर्वपर संबद्ध है, जो तुलसी की आलोचना में नहीं मिलता, यद्यपि यह एक स्वतन्त्र आलोचना है ।

जायसी की आलोचना में आचार्य शुक्ल की दृष्टि अन्य दोनों आलोचनाओं से कहीं अधिक कवि के गुण-दोषों के विवेचन पर रही है । उन्होंने गुणों तथा दोषों दोनों का निर्देश स्पष्ट रूप से बिना किसी सकोच के किया है ।

तुलसी तथा जायसी की आलोचना की भांति 'भ्रमरगीतसार' की भूमिका के रूप में लिखी गई सूर की आलोचना एक प्रकार से स्वतन्त्र आलोचना के रूप में नहीं है, यही कारण है कि इसमें सूर की आलोचना उतना विस्तार नहीं है जितना कि उपर्युक्त स्वतन्त्र आलोचनाओं में ।

सूर की आलोचना में आचार्य शुक्ल की दृष्टि सूर की प्रायः सभी विशेषताओं को थोड़े में बताने पर है, अतः उसमें उन्होंने सूर को पूरे दाय से ऐतिहासिक, सामाजिक तथा साहित्यिक विवेचन करके नहीं देखा है, जैसा कि तुलसी तथा जायसी की आलोचना में किया गया है । इसका अर्थ यह नहीं है कि यह विवेचनात्मक आलोचना नहीं है, यह भी विवेचनात्मक आलोचना ही है, पर इसमें विवेचना कथि द्वारा वर्णित विषय की ही विशेष है, उसके काव्य को स्पष्ट करने के लिए, उसके महत्व को प्रदर्शित करने के लिए शुद्ध इतिहास तथा साहित्य के इतिहास का विवेचन करके उस पर (कवि पर) विचार बहुत ही कम किया गया है । काव्य के सिद्धांत-पक्ष की विवेचना इसमें एकाध ही स्थान पर है । इस प्रकार की विवेचना तुलसी तथा जायसी की आलोचना में विशेष है ।

आलोचना का जो प्रतिमान (स्टैंडर्ड) आचार्य शुक्ल ने तुलसी तथा जायसी की आलोचना में स्थापित किया था, यथा, काव्य में लोक-पक्ष की स्थापना,

उत्तम जायन की अनेकरूपता या चित्रण तथा उसमें दृष्टि, शीत और सौंदर्य की गणना उसी के अनुसार उन्होंने मूर की आलोचना भी की है। मूर में इन दोनों तन्त्रों की कुछ-कुछ न्यूनता पाई जाती है, इनका पूर्ण धारण नहीं मिलता, मूर के राज्य में लोक पक्ष की हमी है, उसमें समाज तथा परिवार का जो चित्रण है वह व्यापक नहीं है। मूर के राज्य में गालत्य तथा श्रम का जो चित्रण की ही प्रधानता है, उसमें नेत्रल सौंदर्य का हो वर्णन है।

मूर की आलोचना आचार्य शुक्ल ने दो पक्षों में विभाजित करके की है—हृदय पक्ष तथा बल पक्ष। हृदय-पक्ष के अंतर्गत उन्होंने कवि द्वारा वर्णित भावों, विभासों की मार्मिक आन सीमा की है, जिसके द्वारा उनकी भावों के वह सत्य पहुँचनेवाली ऐसी दृष्टि का परिचय मिलता है। तत्पर्य यह कि हृदय-पक्ष पर विचार करते हुए उन्होंने मूर द्वारा वर्णित संयोग तथा विरोध-पक्ष के भावों का विश्लेषण किया है। राज-पक्ष के अंतर्गत मूर के राज-कर्म पर विचार किया गया है, जो बहुत ही सक्षिप्त है, पर उनकी नियोजनशक्ति का उद्घाटन उसमें अत्यंत हो जाता है।

मूर को इस आलोचना के अंतर्गत एक स्थान पर आचार्य शुक्ल ने मूर तथा तुलना की प्रमुख प्रमुख प्रवृत्तियों पर दृष्टि रखकर अत्यंत सक्षिप्त तुलनात्मक आलोचना की है, जो बड़ी चुस्त और तुलनात्मक आलोचना की आवश्यकता है। अन्य स्थान पर भी यथासंभव तुलना के लिए अन्य कवियों के गुण दोष बड़े गए हैं, तथा, वैद्य, सत कवि तथा जायसों आदि ने।

मूर का आलोचना में 'भ्रमरगीत' पर भी एक छोटी सी आलोचना है, जिसमें मूर द्वारा वर्णित विरहगत मानसिक दशावस्था का बड़ा अच्छा स्पष्टीकरण है।

अंत में अल्लभाचार्य ने दार्शनिक सिद्धांतों के संहित निदर्शने पश्चात् मूर के काव्य में उसकी नियोजनशक्ति का स्पष्टीकरण है।

मूर की आलोचना में मूर के गुणों और दोषों का भी निदर्श मान है, उन पर कमतर आलोचना नहीं की गई है, ऐसा करने का अवसर भी नहीं था। पर जो कुछ है उसी से मूर के विषय में प्रथम सभी बातें अलग हो जाती हैं।

ऊपर हमने आचार्य शुक्ल की सैद्धांतिक तथा व्यावहारिक दोनों दृंग की आलोचनाओं पर विचार किया। इससे स्पष्ट है कि इस क्षेत्र में साहित्य-संबंधी

उनको जो धारणाएँ और मान्यताएँ थीं, उन्होंने के अनुसार आचार्य शुक्ल के उन्होंने आलोच्य साहित्य को देखा और उस पर अपनी आलोचक रूप समिति प्रकट की। आचार्य शुक्ल की इस क्षेत्र में सर्वप्रमुख की विशेषताएँ विशेषता यह है कि उन्होंने साहित्य-संबंधी जो सिद्धांत एक

वार स्थापित कर लिए थे, उनका पालन आदि से अंत तक किया। उन्होंने अपनी साहित्यिक धारणाओं में कभी चंचलता (फिफिलनेस) नहीं आने दी। एक सत्समालोचक की यह सब से बड़ी विशेषता है। यह प्रश्न दूसरा है कि उसके सिद्धान्त अन्व्यों की दृष्टि में कैसे हैं। उसने अध्ययन, मनन और चिंतन से जो कुछ निर्धारित किया है, वह उसे लोगों के संमुख रख देता है और उसी को दृष्टि में रखकर जीवन-पर्यंत कार्य करता है। आचार्य शुक्ल में हम यह विशेषता पाते हैं। उन्होंने जो आलोचन दृष्टियाँ निश्चित कर ली थीं, उन्हीं के अनुसार सच्चाई के साथ (सिंसियर्ली) वे सदैव साहित्य को देखते रहे। अपने सिद्धांतों का इस सच्चाई के साथ व्यवहार, उनके पालन में आदि से अंत तक वह तत्परता हमें कम ही आलोचकों में मिलेगी। एक आलोचक ने मैथ्यू आर्नल्ड के लिए यह कहा है कि उन्होंने साहित्य-सिद्धांत निर्धारित तो किए, पर वह बात दूसरी है कि वे उनका पालन सदैव वा सर्वत्र नहीं कर सके थे। किन्तु आचार्य शुक्ल के लिए कोई ऐसा नहीं कह सकता। उन्होंने जिन साहित्य-सिद्धांतों की निर्धारणा की उनका पालन सदैव और सर्वत्र किया।

आलोचना की दृष्टि से आचार्य शुक्ल में हमें एक और विशेषता लक्षित होती है, जो सामान्यतया सभी आलोचकों में नहीं मिलती। वह यह कि उन्होंने साहित्य-सिद्धांत भी निर्धारित किए और व्यावहारिक आलोचनाएँ भी प्रस्तुत की। देखा यह जाता है कि कुछ आलोचक अपनी शिक्षा-दीक्षा, अध्ययन,

* He (Mathew Arnold) laid down principles, if he did not always keep the principles he laid down.—Herbert Paul.

चिन्तन आदि द्वारा सिद्धांत तो निष्पासित कर देने हैं, पर व्यावहारिक आलोचनाएँ नहीं प्रस्तुत कर पाने। कुछ आलोचकों में इसके विपरीत शक्ति का दायन मिलता है। इसके दो कारण हो सकते हैं, या तो दाना प्रकार की आलोचनाओं का प्रस्तुत करने के लिए उन्हें समय न मिलता हो अथवा उनमें किसी एक को प्रस्तुत करने की शक्ति न हो। प्रायः दूसरी विशेषता न रहने के कारण ही आलोचकों का पूर्ण स्वरूप नहीं लक्षित होता। पर आचार्य शुक्ल में हम दोनों शक्तियों की अवतारणा मिलती है। वे वैज्ञानिक तथा व्यावहारिक दोनों प्रकार के आलोचक थे। सिद्धांत निवारण की शक्ति के कारण वे पर प्रत्यक्ष आलोचक नहीं हो पाए हैं, वं अपर या आत्म प्रत्यक्ष आलोचक ही हैं। जो लोग उन्हें पर प्रत्यक्ष आलोचक मानते हैं, वह उनका कोरा भ्रम है।

अब हमें आचार्य शुक्ल की आलोचन शैली देखनी है। यह हम पर विदित है कि आचार्य शुक्ल विश्लेषणात्मक आलोचन शाला के पट्यासी हैं

और उनकी व्यावहारिक आलोचनाएँ भी विश्लेषणात्मक आलोचना शैली—हैं। अब उनकी आलोचन-पद्धति या शैली भी विश्लेषण-बुद्धि और हृदय का पूरा ही होगी। विश्लेषण के लिए जिस सुलक्ष्मी विद्या बुद्धि समन्वय की अपेक्षा होती है आचार्य शुक्ल में यह विद्यमान थी।

हम 'उपक्रम' में ही इसका निदर्श कर चुके हैं कि आचार्य शुक्ल की दृष्टि मंदिर बुद्धिवादिनी रही है अर्थात् उनमें बुद्धि-पथ की प्रधानता थी, जो समर्थ समालोचन के लिए पूर्णतया अपेक्षित होती है। पर, कोरी बुद्धि का उपयोग तो नीरस बन ही ही करना कर सकता है, उसके द्वारा तो सरसता का संनिवेश साहित्य में नहीं हो सकता। ऐसी स्थिति में हृदय की भी आवश्यकता पड़ती है। बिना हृदय के सरसता की प्राप्ति व्यर्थ ही समझनी चाहिए। और आचार्य शुक्ल का भ्रम साहित्य का था, जिसके रस का सम्राट् हृदय होता है। 'उपक्रम' में हम इसका भी निदर्श कर चुके हैं कि आचार्य शुक्ल में बुद्धि-पथ की स्थिति के साथ ही हृदय-पथ भी वर्तमान था। अभिप्राय यह कि समालोचना वा व्याख्या में—जो 'बुद्धि-पथ' होती है—बुद्धि की आवश्यकता तो पड़ती ही है, उसमें हृदय का भी विरहकार

नहीं किया जा सकता—समालोच्य साहित्य के रचयिता के हृदय तक पहुँचकर विवेचन को सरस बनाने के लिए। तो, आचार्य शुक्ल में बुद्धि तथा हृदय दोनों का समन्वित रूप वर्तमान था। इसी कारण उनकी आलोचना-शैली कहीं भी रूखी या लफ़्फ़ चीरती हुई—सी नहीं प्रतीत होती। उन्होंने समालोच्य की विवेचना में बुद्धि का उपयोग तो किया, पर हृदय को भी उसके (बुद्धि के) साथ ही रखा। यह बात उनकी सभी आलोचनाओं में मिलेगी। इसी कारण उनकी आलोचना-शैली में सरसता मिलती है।

आलोचना का प्रमुख लक्ष्य है विवेच्य साहित्य की विशेषताओं का उद्घाटन। इसके लिए विवेचना को स्पष्टता अपेक्षित है। आचार्य शुक्ल इस स्पष्टता की अवतारणा के लिए अनेक शैलियों का आश्रय विवेचन की ग्रहण करते हैं। वे विवेच्य विषय को स्पष्ट करने के लिए स्पष्टता यदि उसका (विषय का) विभाजन हो सकता है तो ऐसा करके उसके एक-एक विभाग को लेकर सुस्पष्ट विवेचन कर जाते हैं, जिसमें किसी भी प्रकार का उलझाव नहीं रह जाता। जैसे, सूर के कवि-कर्मविधान का विश्लेषण करने के लिए आचार्य शुक्ल ने उसके दो पक्ष—विनाय तथा भाव-पक्ष—करके और इनमें से एक-एक को लेकर क्रमशः विवेचन किया है। ऐसे ही सखों पर वे प्रायः 'सारांश यह कि', 'सात्पर्य यह कि' का प्रयोग करते हैं।

विवेचन का सिद्धांत की स्पष्टता प्रस्तुत करने के लिए वे अन्य शैलियों का भी आश्रय लेते हैं। इस स्थिति में यह शैली सुविधाजनक होती है कि पहले विवेच्य विषय पर सामान्य वा साधारण बातों का निर्देश कर लिया जाय तब विशिष्ट बातों पर विचार किया जाय। आचार्य शुक्ल की आलोचना-शैली में यह प्रवृत्ति पाई जाती है। वे आलोच्य के विषय में सामान्य बातें कह लेते हैं, तब विशिष्ट पर विचार करते हैं। 'पद्मावत की प्रेम-पद्धति' पर विचार करते हुए उन्होंने पहले भारतीय प्रेम-पद्धतियों का उल्लेख किया, पुनः उनकी तुलना फारसी की मसनवियों की प्रेम-पद्धति से की—यह सब 'पद्मावत' की दृष्टि में रखकर हुआ है। इसके पश्चात् 'पद्मावत' में वर्णित स्नहेन, पद्मावती तथा नागमती के प्रेम का विवेचन किया गया है। इसी प्रकार सूरदास की आलो-

चना में उन्होंने पहले सूर के विषय में 'सामान्य' बातें कह ली हैं, तब उनकी सिंगीष्ट प्रवृत्तियों पर विचार किया है। इस मंगली द्वाग होता यह है कि आलोच्य या विवेच्य के विषय में प्रमुख तथा सामान्य बातें ज्ञात हो जाती हैं, तब उसकी अन्य गौण तथा विशेष बातों के समझने में सुविधा होती है।

आलोचना में स्पष्टता के सधान के लिए ही आचार्य शुक्ल विषय की शुद्धता या स्पष्टकरण यन्त्र-तन्त्र द्वारा समाज्य प्रश्नों की अन्तारणा कर उनके उत्तर के द्वारा कर देते हैं। उदाहरणार्थ एक स्थान देखिए—“किर लक्ष्यार्थ या अभ्यर्थ का राज्य में प्रयोजन क्या है? वाच्यार्थ के बावित, व्याप्त या अनुपपन्न होने पर लक्षणा और व्यञ्जना के महारे योग्य और बुद्धिमाय अर्थ प्राप्त करने का प्रयास क्या किया जाता है?” इस प्रश्न का उत्तर वे आगे देते हैं—“इसका अभिप्राय यही है कि ”।—(इदीरपाल मापण, पृ० १४)।

आलोचक के कतधर की इति आलोच्य सति वा कतधर में वर्णित बातों के 'तु मु' पर विचार कर लेने में ही नहीं है। आलोच्य के 'तु मु' का निर्देश तो यही हल्की आलोचना है। आलोचक को स्वयं काव्य शास्त्र काव्य शास्त्र का तथा आलोच्य में वर्णित काव्य के सम्बन्ध से आए अन्य शास्त्र विवेचन की विवेचना करके उसकी (आलोच्य की) विशेषताओं की निश्चित करनी पड़ती है आचार्य शुक्ल की आलोचना-शैली ऐसी है, वे इस मंगली को ग्रहण करके आलोच्य की पूर्ण विवेचना प्रस्तुत करते हैं। अपनी आलोचनाओं में आचार्य शुक्ल तान्त्रिक-विद्वान्ता या शास्त्र पर यथासंभव सत्य विचार करते गए हैं। जायदा और तुलसी की आलोचना करते हुए उन्होंने जलकाश का जो विवेचन किया है उसे राष्ट्र-शास्त्र के विवेचन के अन्तर्गत ही समझना चाहिए। इस विवेचन के अवलोकन से ज्ञात होता है कि अन्तः के विषय में उनका ज्ञान बड़ा विस्तृत, गम्भीर तथा सुलभ था। आचार्य शुक्ल में तथ्य के ग्रहण की बड़ी पैनी दृष्टि भी जो मिया बुद्धि से ही विशेषतः सम्बद्ध है। इस पैनी दृष्टि के कारण ही वे प्राचीन आचार्यों द्वारा अविवक्षित विषयों पर भी स्वतन्त्र रूप से विचार करते हुए आए जाते हैं। जैसे, उन्होंने तुलसी के काव्य में 'उदासीनता' भाव तथा आक्षेप के संचारी 'चरुपकादृष्ट' का निर्देश कर उसकी पूरी विवेचना की है।

अभिप्राय यह कि उन्हें तथ्यग्राहिणी पैनी दृष्टि प्राप्त थी, जिसके सहारे उन्होंने नवीन-नवीन शास्त्रीय तथ्यों का उद्घाटन किया, जो उनकी विद्वत्ता का परिचयक है। इस प्रकार की विवेचना द्वारा उनकी आलोचना-शैली में बड़ी गंभीरता आ गई है। आचार्य शुक्ल तो गंभीर व्यक्ति थे ही। उन्होंने इसी शक्ति के बल पर प्राचीन तथा नवीन और देशी तथा विदेशी बड़े-बड़े आचार्यों के साहित्य या काव्य-संबंधी सिद्धांतों की आलोचना की है। इसका प्रमाण 'काव्य में लोकमर्मरत्न की साधनावस्था', 'साधारणीकरण और व्यक्ति-वैचित्र्यवाद' तथा अन्य निबंधों में मिल सकता है। इनको देखने से आचार्य शुक्ल की तथ्य-ग्रहण की निर्मल दृष्टि तथा विवेचन की तीव्र युक्ति का पता चलता है।

यह तो काव्य-शास्त्र की विवेचना की बात हुई। उन्होंने काव्य के संबंध से आए अन्य शास्त्रों की भी विवेचना अपनी आलोचनाओं में की है। जैसे,

उनकी आलोचनाओं में यथावसर यथ-तत्र काव्य को स्पष्ट अन्य शास्त्रों का करने के लिये दार्शनिक तथ्यों का विवेचन आया है, विवेचन जिसमें उल्लास का नाममात्र नहीं है, 'उसका बड़ा स्पष्ट

विवेचन है। तनिक भी ध्यान से अवलोकन करने पर, गंभीर विषय होने पर भी, वे सरलतापूर्वक बोधगम्य हो जाते हैं। इसके द्वारा आचार्य शुक्ल का दर्शन-ज्ञान भी स्पष्ट रूप से लक्षित हो जाता है। उदाहरणार्थ जायसी की आलोचना में 'मत और सिद्धांत' के अंतर्गत किया हुआ दार्शनिक विवेचन देखा जा सकता है, जिसमें आलोचक ने सूक्तियों के दार्शनिक तथ्यों तथा उन्हीं से संबद्ध ईसाई, मूसार्थ तथा मुत्तानी दार्शनिक तथ्यों का सूक्ष्म, पर स्पष्ट विवेचन किया है; और साथ ही इन सब मतों या तथ्यों के संमुख भारतीय दार्शनिक तथ्यों को भी रखा है। इस प्रकार यह दार्शनिक विवेचन कुलनात्मक हो गया है, जिसका प्रयत्न करना आचार्य शुक्ल ऐसे स्पष्ट दृष्टा और अध्ययनशील व्यक्ति का ही काम था।

आचार्य शुक्ल की इस प्रकार की आलोचना-शैली को देखने से विदित होता है कि आलोचनाओं में उनकी दृष्टि आलोच्य के व्यावहारिक या साधारण पक्ष (एक्स्टेंसिव एलिमेंट) पर तो है ही, आलोच्य में जाने विषयों की गंभीर विवेचना (इंटेंसिव एलिमेंट) पर भी उनका ध्यान है। उन्होंने आलोचनाओं

में व्यवहारि पक्ष (एम्पिरिस्ट एलिमेंट) तथा विवेचनात्मक पक्ष (इंटेक्टिव एलिमेंट) दोनों का सम्मन्धन किया है।

ऊपर हमने आचार्य शुक्ल की आलोचना शैली के जंतुगत भाग शास्त्र-विवेचन पर ध्यान दिया है। शास्त्र-विवेचन तथा अन्य विषयों के विवेचन

में भी आचार्य शुक्ल की पद्धति ऐसी दिखाई पड़ती है कि शास्त्र-विवेचन की न पढ़ते सूत्र रूप में कुछ कह जाते हैं उसके पश्चात् पद्धति उसकी व्याख्या करते हैं। निरुद्धा में तो उनकी यह शैली स्पष्ट लक्षित होती है। जहाँ व्याख्या विस्तृत हो जाती है,

और वे समझते हैं कि पाठक को इनके स्पष्ट रूप में ग्रहण करने में बहिनार्थ उपस्थित हो सकती है, वहाँ व्याख्या के अंत में 'समान यह कि', 'तात्पर्य यह कि' आदि कहकर विषय को पुनः सूत्र रूप में यह देते हैं। जब विषय गहन और विस्तृत होता है तो भी वे उसकी पूरी व्याख्या का समीक्षा करने पश्चात् अंत में सूत्र रूप में उसका निदेश उभयार्थक पद्धति पर हो करते हैं। पाठक के सम्यक् बोध तथा सुविधा के लिये तो यह है ही, तात्पर्यों की सहजता में मिलने वाली यह देशी पद्धति भी है। यथा 'गोस्वामी तुलसीदास' में 'छोरुधर्म' छोरुधर्म के अंत में उक्त का आशय दे दिया गया है।

आचार्य शुक्ल की आलोचनाओं की देखने से निश्चित होता है कि उनमें उनकी यह आलोचना के गुण दोषों पर सम रूप में गई है। वे न आलोचना रचनाकार की प्रशंसा करना चाहते हैं और न निंदामात्र।

गुण और दोष पर बलि की विशेषताओं का उन्होंने उदाहरण तो किया ही है,

समान यह कि उसके द्वारा लिखी यह रचना-वाली बातों को भी उन्होंने नि उचित समुचित रखा है। जैसे, सूर तथा तुलसी के दोषों पर

भी उनकी यह निंद है। दोष निंद के समय में आचार्य शुक्ल की यह प्रवृत्ति पाई जाया है कि वे दोषों का निंद करने के पश्चात् यदि कबि में दोष आ जाने का कारण यदि ही कारण नहीं हो, साहित्यिक परंपरा का अन्य राते कारण स्वरूप होती है, तो वे उसमें दोष के आ जाने के कारण का भी उल्लेख करते हैं। आचार्य शुक्ल में इस प्रकार की आलोचना-पद्धति सर्वत्र मिलेगी।

आचार्य शुक्ल किसी रचनाकार द्वारा दिए गए महत्त्वपूर्ण चार्ज के उदाहरण

के लिए, उसके गुण-दोष-विवेचन के लिए और साहित्य में उसके स्थान की निर्धारणा के लिए उसकी ऐतिहासिक परिस्थिति को स्पष्ट ऐतिहासिक समीक्षा-रूप से चित्रित करते हैं। इस ऐतिहासिक परिस्थिति के पद्धति अन्तर्गत वे शुद्ध इतिहास, साहित्य के इतिहास, तत्कालीन समाज, धर्म आदि का स्पष्टीकरण करते हैं। जैसे, 'तुलसी की भक्ति-पद्धति' पर विचार करते हुए उन्होंने वीरगाथा-काल के पश्चात् की भारतीय परिस्थिति का—इतिहास, साहित्य, धर्म—समाज आदि की दृष्टि से—दिग्दर्शन किया है। जायसी की आलोचना में भी इस शैली के दर्शन होते हैं। आलोचन के इसी प्रकार को ऐतिहासिक आलोचना (हिस्टोरिकल क्रिटिसिज्म) कहते हैं। इस प्रकार की आलोचन-पद्धति द्वारा, रचनाकार द्वारा, साहित्य में किए गए कार्य को स्पष्ट झलक मिल जाती है।

साहित्य की किसी घारा को स्पष्ट करने के लिए उसके तत्त्वों पर विचार भी वे ऐतिहासिक दृष्टि से ही करते हैं। यथा, उन्होंने भक्ति-मार्ग, ज्ञान-मार्ग, सत्सों तथा सूफियों के रहस्यवाद का स्वरूप-निर्धारण उनके सध्याय के इतिहास की दृष्टि में रखकर किया। उन्होंने इनकी परिभाषा नहीं दी है प्रत्युत इनका इतिहास दिया है, जिससे इनका स्वरूप भी स्पष्ट हो जाता है और इनके इतिहास का परिचय भी मिल जाता है।

साहित्य के मूल में निहित मनोभाव वा मनोविकार के आधार पर आचार्य शुक्ल की आलोचनाएँ विशेष रूप से स्थित हैं। मनोभावों के विवेचन की ओर उनकी रुचि से सभी लोग परिचित हैं, भावों पर लिखे मनोभावों का मनोविज्ञान-मिश्रित उनके साहित्यिक निबन्ध इसके उदाहरण आधार हैं। हिन्दी-साहित्य में मनोविकारों के विवेचन की ओर जितनी प्रवृत्ति इनकी पाई जाती है उतनी और किसी साहित्यकार की नहीं। आचार्य शुक्ल की आलोचनाओं में पुरुषोत्तम वा ईश्वर में सौंदर्य, शक्ति, शील की नियोजना का सिद्धान्त मनोविकारों के आलम्बन पर ही स्थित है, जो पूर्ण रूपेण उपयुक्त प्रतीत होता है। जायसी की आलोचना में भी उनकी दृष्टि प्रेम, क्रोध आदि मनोविकारों के विश्लेषण की ओर गई है। काव्य-सिद्धान्त तथा काव्य-प्रक्रिया को स्थिर करने के लिए भी वे मनोविकारों का विवेचन वा मनो-

वैज्ञानिक विवेचन करते हैं। 'स्मृति क्या है?', 'काल में रहस्यवाद' आदि प्रश्नों में यह बात देखी जा सकती है। उसी आलोचनाओं में मनोविद्वानों के विवेचन को देखने से विदित होता है कि मानव तथा मानवोत्तर प्राणियों के स्मृत और दूसरे दोनों प्रकार के मनोविकास की स्थिति तथा उनके विकास से अलग करने और उनका विवेचन करने की बड़ी पनी दृष्टि आचार्य शुक्ल में थी। मानवोत्तर प्राणियों के मनोविकास भी उसी ओर से नहा दब सके हैं। इसका एक उदाहरण देखिए—“दुम चढ़ि राहे न उरत मान्हा, गैयें दूरि गई। धार जाति सदन के आगे जे वृषभान दर्द। ‘जे वृषभान दर्द’ यहूर मुर ने पशु प्रकृति का अच्छा परिचय दिया है। नए सूँटे पर आई हुई गाएँ बहुत दिना तक बचल रहती हैं और भगवान् का उद्योग करती हैं। इसी से वृषभानु की दा हुई गाएँ चरते समय भा भाग खड़ी होती हैं और दूसरी गाएँ भी स्वभावानुसार उनके पाँडे दाँड पड़ती हैं।”

किसी कवि की जायगी के अन्तर्गत उसकी कृति का द्वारा ही उस की मनोवृत्ति, स्वभाव, प्रवृत्ति आदि की झलक प्राप्त कर लेता है। पर ऐसा करने के लिए सम्यक् दृष्टि ही आवश्यकता होती है। आचार्य शुक्ल कवि की प्रकृति में यह दृष्टि थी और इसका उपयोग अपनी आलोचनाओं में आदि की खोज उन्होंने यथार्थ रूप में किया है। कवि की प्रकृति आदि का खोज के पश्चात् उसकी आलोचना में सरलता होती है, इस कारण इस शैली का अत्यन्त प्रचलन किया जाता है। यहाँ ध्यान देने की बात यह है कि आचार्य शुक्ल ने कवि के जीवन, स्वभाव आदि का जानने के लिए ही उसकी रचना का सहारा लिया है, उसकी शारीरिक रचनाएँ आदि जानने के लिए नहीं।

आचार्य शुक्ल की आलोचना शैली को देखने से विदित होता है कि उसकी दृष्टि रचनाकार के हृदय-पक्ष तथा कला पक्ष दोनों पर रहती है। वे किसी रचनाकार का सामाजिक, राजनीतिक या ऐतिहासिक विवेचना हृदय तथा कला के पक्षान् देखते हैं, उसकी प्रमुख प्रवृत्तियों का निर्देश पक्ष दोनों पर दृष्टि करते हैं, उसके हृदय पक्ष की आलोचना करते हैं, और इन सभी कामों के साथ ही वे उसने कला पक्ष की भी

विवेचना करते हैं । इस प्रकार उनकी आलोचना कहीं भी एकाग्रिनी नहीं हो पाई है । आधुनिक आलोचकों की प्रवृत्ति अधिकतर यह पाई जाती है कि वे साहित्यकार की प्रवृत्तियों की ही—उसके हृदय-पक्ष की ही—विवेचना अधिक करते हैं, और कला-पक्ष की कम । पर आचार्य शुक्ल में ऐसी प्रवृत्ति नहीं प्राप्त होती है, जिसके कारण उनकी आलोचनाएँ पूर्ण प्रतीत होती हैं ।

अपर हम चिन्त्य विषय की स्पष्टता के लिए आचार्य शुक्ल द्वारा गृहीत कई प्रकार की आलोचना-शैलियों को देख चुके हैं । तुलनात्मक शैली का ग्रहण भी इस स्पष्टता के लिए ही समझना चाहिए । उच्च, तुलना सम या निम्न वस्तु अथवा व्यक्ति की तुलना वा उसका भेद किसी वस्तु वा व्यक्ति से कर देने से उसका स्वरूप स्पष्ट हो जाता है । आचार्य शुक्ल ने बराबर ऐसा किया है । जैसे, 'पदमावत' की 'प्रेम-पद्धति' को स्पष्ट करने के लिए उन्होंने मसनवियों में वर्णित प्रेम-पद्धति का निर्देश किया है, जो 'ऐकान्तिक' लोकवाह्य और आदर्शात्मक (Idealistic) होता है । तुलना को लेकर आचार्य शुक्ल के विषय में यह ध्यान रखना चाहिए कि वे तुलना के लिए अपनी आलोचनाओं में—सूर और जायसी की—प्रायः तुलसी को संमुख रखते हैं और तब दूसरे कवि पर (सूर वा जायसी पर) अपनी संमति प्रकट करते हैं । जैसे, सूर के काव्य में लोकपक्ष की कमी, जीवन की अनेकरूपता की कमी तथा जीवन की गम्भीर समस्याओं से तटस्थता का उल्लेख वे तुलसी में इन तत्त्वों की स्थिति का ध्यान दिलाकर करते हैं ।

आचार्य शुक्ल की प्रकृति तथा उनके साहित्य की गंभीरता किसी पर अप्रकट नहीं है, साथ ही उनके हास्य-व्यंग्य तथा विनोद की प्रकृति से भी कोई अपरिचित नहीं है, जिसका पुट उनकी रचनाओं में हास्य, व्यंग्य तथा विनोद की शिष्ट शलक मिलती है । आचार्य शुक्ल हास्य-व्यंग्य-विनोद की निर्याबना अपनी आलोचनाओं में बड़े ही उपयुक्त स्थलों पर करते हैं । देखा यह जाता है कि प्रायः गम्भीर विवेचन के पश्चात् ही वे इसके एकाध छींटे मार देते हैं, जिससे पाठकों का बुद्धि-श्रम दूर हो जाय और वे पुनः

गम्भीर विवेचन के अध्ययन में लगने योग्य हो जायें । नीचे के उदाहरण में देखा कि किस प्रकार वे प्रेम के गम्भीर विवेचन के पञ्चान्वय का एक छँटा मारते हैं—कारसा स्त्रिया ने प्रेम वचन पर—“भुनि के धनि जरी अस करा । तन मा मयन, हिये भई मया ॥ यही ‘माया’ वा सदानुभूति प्रेम की परिणत जननी हो जाती है । सहसा साधारणतः द्वारा प्रेम के सुगन्ध आविर्भाव में उक्त पूर्वापर प्रेम नहीं होता । इसलिए उसमें प्रेमी और प्रिय का भेद नष्ट होता । उसमें दोनों एक दूसरे के प्रेमी और एक दूसरे के प्रिय सम्बन्ध होते हैं । उसमें बार की सगदिला या रेखरुद की चिरायत—निष्ठुरता के उपागम—की जगह पदले तो नष्ट होता, आग चलकर हो जाय ता हो जाय ।” ध्यान देने की बात यह है कि हल्दय-विनोद की उत्पत्ति के लिए वे ऊर्ध्व वारसी शब्दों का प्रयोग करते हैं ।

आचार्य शुक्ल की आलोचन शैली में कुछ स्थल ऐसे प्राप्त हैं, जहाँ वे हल्दय ध्वन्य विनाद के निमित्त किसी कवि की बातों को अपनी वाणी में प्रस्तुत करते हैं, जो बातें यही प्रसिद्ध होती हैं, और फिर पढ़ते ही गत हो जाता है कि ये बातें असुक्त कवि ने कही हैं, और आलोचक उहा पर व्यर्थ करके उन्हें अपने शब्दों में उद्धृत कर रहा है । विद्वान की विरहिणी नायिका का अपने शब्दों में वचन हम प्रकार की शैली का उदाहरण है । निम्नलिखित प्रसंग में पद्माकर द्वारा उचित शब्द की सुखदायक सामग्रियों का सूची या उल्लेख भी इसी शैली का उदाहरण है—“दूररुद प्रेम में प्रिय के साधारण के अतिरिक्त और नाई (सुख आदि की) कामना नहीं होती । ऐसा प्रेम प्रिय को छोड़ किसी अन्य वस्तु का आश्रित नष्ट होता । न उसे सुराही चाहिए, न प्याला, न गुलगुली गिलमें, गलीचा ।” आचार्य शुक्ल द्वारा इस शैली के प्रयोग में किसी कवि का सदम उभा रहता है, अतः इस सदभोक्तक शैली कहा जा सकता है । इसी शैली के अन्तर्गत हम आचार्य शुक्ल की यह शैली भी ले सकते हैं, जिसमें वे किसी की बातों का उल्लेख नहीं करते, अप्रत्यक्ष किसी के विचारों का निर्देशमान करते ‘कुछ लोग’ वा ऐसे शब्दों आदि पदों का उल्लेख कर देते हैं । निम्नलिखित उदाहरण में ‘ऐसे लोग’ का प्रयोग मिश्रवधुजो के लिए करके उन पर व्यर्थ रखा गया है—“आश्चर्य ऐसे लोग पर होता है जो ‘देन’

कवि के 'सुल' नामक एक और संचारो दूँद निकालने पर बाह बाह का गुल बाँधते हैं और देव को एक आचार्य मानते हैं।”

आचार्य शुक्ल की आलोचन-पद्धति में यह बात लक्षित होती है कि वे उस विषय या कवि पर सम्यक् विवेचन वा अपनी संगति का प्रकाश यथास्थान अवश्य करते हैं जिस विषय या कवि पर साहित्य-क्षेत्र में विवाद परसंमति- कुछ भ्रम फैला रहता है वा विवाद चल्ता रहता है।

प्रकाश तुलसी को कुछ लोग रहस्यवादी कवि मानते हैं, इस पर आचार्य शुक्ल कहते हैं—“तुलसी पूर्ण रूप में इसी भारतीय भक्तिमार्ग के अनुयायी थे अतः उनकी रचना को रहस्यवाद कहना हिन्दुस्तान की अरथ या चिलावत कहना है।”

आलोचना और निबंध दोनों में वे संसार के प्रचलित प्रधान विषय विचारों की टोका भी करते चलते हैं। निबंध में इसे वैयक्तिक सचि (पर्सनल टच)

कहेंगे और आलोचना में भी इसके लिये यही बात फही विषय विचारों की जा सकती है। साम्यवाद की विषमताओं पर वे अपना मत

टीका इस प्रकार प्रकट करते हैं—“अल्पशक्तिवालों की अहंकार-वृत्ति तुष्ट करनेवाला ‘साम्य’ शब्द ही उत्कर्ष का विरोधी है।

उत्कर्ष विशेष परिस्थिति में होता है। परिस्थिति-विशेष के अनुरूप किसी वर्ग में विशेषता का प्रादुर्भाव ही उत्कर्ष या विकास कहलाता है, इस बात को आजकल के विकासवादी भी अच्छी तरह जानते हैं। इस उत्कर्ष का विरोधी साम्य जहाँ हो, उधे हमारे यहाँ के लोग ‘अंधेर नगरी’ कहते आद हैं।” उस पर ही वे एक टिप्पणी और करते हैं—“उनका (गोस्वामी जी का) लोकवाद वह लोकवाद नहीं है, जिसका अकांड-सांडव रूप में हो रहा है।”

आलोचना की एक यह शैली भी है कि किसी काव्य के कुछ अंशों को प्रसंगानुसार उद्धृत करके उसके गुण-दोषों पर विचार उसकी व्याख्या करके करना। प्रायः गुण वा विशेषता दिखलाने के लिये ही ऐसी पद्धति की परिपाटी चल पड़ी है। आचार्य शुक्ल ने भी ऐसा किया है। ‘फिर फिर भूँ जेहि तजिउँ न दारु’ की रसात्मक विवेचना इस प्रकार की शैली के प्रमाण-स्वरूप प्रस्तुत की जा सकती है।

कभी कभी आलोच्य काव्य के कुछ अंगों को न लेकर उसके एक एक शब्द वा एक ही शब्द को लेकर उसकी विशेषता का उद्घाटन करके रीति की कुशलता प्रदर्शित की जाती है। इसके द्वारा आलोचक की सूक्ष्म दृष्टि का परिचय भी मिलता है। आचार्य शुक्ल ने आलाचला की इस शैली का भी आभरण किया है। जायसी की आलाचना में 'उदेसड़ा', 'मया' आदि शब्दों को लेकर उ होने जो विवेचना की है वह इसी शैली का उदाहरण है। इसमें जायसी द्वारा इन शब्दों के प्रयोग की उपयुक्तता तथा उनकी काव्य-कुशलता का परिचय तो मिलता ही है, आचार्य शुक्ल की ऐसी दृष्टि का भी पता चलता है।

जब से छायावाद की पक्तियों की आलोचना होने लगी है तब से उनकी कुछ आलोचनाओं में प्रायः देखा जाता है कि उनमें आलोचक उनकी कविताओं

में वर्णित भावों या विचारों के समर्थन के लिए उनकी आलोचना में वर्णित आलोच्य पक्तियों में वर्णित भावों या विचारों का अपनी भावों विचारों की भाषा में विवेचन करके तब उन्हें (आलोच्य पक्तियों को) आलोचना के माध्यम उद्धृत करते हैं। इस प्रकार की आलाचना शैली में आलोच्य

उद्धरण कवि के भावों या विचारों को स्पष्ट करने की प्रवृत्ति ही निहित

रहती है। यह बात दूसरी है कि इस शैली का दुरुपयोग कहाँ कहाँ दिखाई पड़ता है। यह दंग भी अपने छोटे रूप में पहले से ही मिलता है, जिसका उपयोग या दुरुपयोग स्पष्ट अधिक होना लगा है। आलोचना की यह शैली (जिसका दुरुपयोग नहीं किया गया है) आचार्य शुक्ल में भी मिलती है, जिसका उदाहरण 'शेष स्मृतियों' की 'प्रवेशिका' में देखा जा सकता है। इसमें आचार्य शुक्ल ने आलोच्य गद्यपद्यों में वर्णित भावों या विचारों के समर्थन के लिए उनमें वर्णित भावों या विचारों की विवेचना अपने मन्त्रों में करते हुए उन्हें उद्धृत किया है।

छायावाद युग में आलोचना से एक नई मधुर शैली का प्रसार हुआ, जो अपने छोटे रूप में पहले भी दिखाई पड़ती थी, जिसमें कवि के ही कुछ शब्दों या वाक्यखण्डों को लेकर आलोचक अपने कुछ शब्द एक मधुर पद्धति (संयोजक शब्द आदि) मिलानकर वाक्य प्रस्तुत करता है, जिसके द्वारा प्रायः कवि की बातों का ही समर्थन होता है।

इस शैली को हम आलोचना की काव्यात्मक शैली (पौयटिक स्टाइल) कह सकते हैं। आचार्य शुक्ल ने भी यत्र-तत्र आलोचना की इस शैली का प्रयोग किया है। उदाहरणार्थ यह अंश देखें—“प्रेम का खीर-समुद्र अपार और अमाध है। जो इस खीर-समुद्र को पार करते हैं वे उसकी शुभ्रता के प्रभाव से ‘जीव’ वशा को त्याग शुद्ध आत्म-स्वरूप को प्राप्त हो जाते हैं—‘जो एहि खीर-समुद्र महीं परे। जीव रेंवाइ, ईस होइ तरे। फिर तो वे ‘बहुरि न आइ मिलहिं एहि छारा।’ ” इस शैली में कुछ-कुछ भावात्मकता का समावेश लक्षित होता है।

यह हम पर विदित है कि आचार्य शुक्ल विवेचनात्मक आलोचना के पक्ष-पाती हैं। इस प्रकार की आलोचना प्रस्तुत करने के लिए उन्होंने यत्र-तत्र (गद्य की) भावात्मक शैली का भी उपयोग किया है, जिसके द्वारा भावात्मक पद्धति उसमें प्रवाह तथा ओज के दर्शन मिलते हैं। इस प्रकार की शैली ‘शेष स्मृतियों’ की ‘प्रवेशिका’ में विशेषतः दृष्टिगत होती है। जैसे यह गद्य-खंड—“उत्तरोत्तर सुख की इच्छा यदि मनुष्य के हृदय में घर न किए हो तो शायद उसे दुःख के इतने अधिक और इतने कड़े धक्के न सहने पड़ें। जिसे संसार अत्यन्त समृद्धिवाली, अत्यन्त सुखी समझता है उसके हृदय पर कितनी चोटें पड़ी हैं कोई जानता है? बाहर से देखनेवालों की अकथर के जीवन में शान्ति और सफलता ही दिखाई पड़ती है। पर हमारे भाग्यक लेखक की दृष्टि जब पतौदपुर सिकरी के लाल-लाल पत्थरों के भीतर घुसी तब वहाँ अकथर के हृदय के टुकड़े मिले।” कहना न होना कि आचार्य शुक्ल की भावात्मक शैली में भी एक प्रकार का गंभीर्य है, वह फालतू योजना नहीं प्रतीत होती।

आचार्य शुक्ल ने तुलसी तथा जायसी की आलोचना में क्रमशः ‘शौल-निरुपण और चरित्र’ तथा ‘स्वभाव-चित्रण’ का विवेचन किया है, जो पाश्चात्य-आलोचन-शैली का प्रभाव-स्वरूप प्रतीत होता है। पाश्चात्य-आलोचना-पद्धति क्योंकि चरित्र-चित्रण (कैरेक्टराइजेशन) की विशेष में बड़ा बोलबाला है। पर यह स्मरण रखना चाहिए कि

आचार्य शुक्ल द्वारा जो चरित्र-निरूपण उनकी आलोचनाओं में है उसका प्रतिमान (स्टैंडर्ड) नास्तोय हा है, पश्चात्तर नहीं।

अगर हमने आचार्य शुक्ल की आलोचना-शैली का विवेचना की है। हमने स्पष्ट है कि उन्होंने अनेक रीतियों का महान् आलोच्य विषय या रचनाकार की स्पष्टता को दृष्टि में रखकर किया है, जो आलोचक का प्रधान कर्तव्य है। उपर्युक्त विवेचन से यह भी स्पष्ट है कि उन्होंने आलोच्य की रचना के लिए काव्य, इतिहास, मनोविज्ञान आदि का निरूपण भी प्रस्तुत किया है। इस निरूपण में यह भी स्पष्ट है कि आलोच्य के सभी पक्ष—भाव तथा रचना—की विशेषताओं के उद्घाटन की ओर उनकी दृष्टि सदैव रहीं है, उन्होंने अपनी आलोचना को एकानिती नहीं बनने दिया है।

रस सिद्धांत

साहित्य के सभी अंगों के विषय में आचार्य शुक्ल की मान्यताओं, उनके समुचित व्यवहार तथा उनकी प्रतिपादन पद्धति का विवेचन हम देख चुके।

इसके द्वारा आचार्य शुक्ल की महत्ता तथा उनके साहित्यिक सम-मीमांसा ध्यातव्य (लिटरेरी पर्सनालिटी) का सम्मिश्रित पूर्ण परिचय मिल गया होगा। अपनी साहित्यिक धारणाओं का निर्धारण, स्वीकरण और प्रतिपादन आचार्य शुक्ल ने जिस अधिकार और सामर्थ्य के साथ किया है, उसे देखकर निश्चय ही उन्हें किसी देश और काल के समर्थ समालोचक की भेणी में रखा जा सकता है। भारतीय समीक्षकों में काव्य या साहित्य का परम लक्ष्य रसानुभूति माना है और उस पर अनेक दृष्टिों से विचार किया है। जहाँ भारतीय समीक्षक भी प्रस्थानभेद से अन्तर्गत ही 'लक्ष्य' तक पहुँच रहे हैं। आचार्य शुक्ल ने भी इस पर अपने दम से विचार कर उसके विषय में कुछ मौलिक वा उपजत (ऑरिजिनल) सिद्धान्त स्थापना की है। इस क्षेत्र में आचार्य शुक्ल का यह अधिकारपूर्ण कार्य हिन्दी की भारतीय साहित्य की चिन्तन परम्परा से जोड़ता है। इस मीमांसा के क्षेत्र में आचार्य शुक्ल की मौलिकता से वास्तविक रसानुभूति के विषय में

उनके विचार, उसके आलंबन वा सीमा के विस्तारप्रसार तथा तत्सम्बन्धी अन्य बातों से है। रसानुभूति में सहायक उसके (रस के) अवयवों—आश्रय, आलंबन, अनुभाव, उद्दीपन, आदि—को उन्होंने भी माना है। अभिप्राय यह कि रस के विषय में आचार्य शुक्ल का आधार तो प्राचीन ही है, पर उसकी प्रक्रिया, प्रसार आदि पर उनके विचार कुछ नवीन हैं।

आचार्य शुक्ल उन समीक्षाकारों में से हैं जो साहित्य की अपनी स्वतंत्र सत्ता मानते हैं और उसे दर्शन, विज्ञान आदि बुद्धि से संबद्ध विषयों के या तो समकक्ष प्रतिष्ठित करते हैं या उनसे बढ़कर घोषित करते हैं।

काव्य और दर्शन साहित्य वा काव्य का सम्बन्ध प्रधानतः हृदय से है और दर्शन का बुद्धि से। एक भावक्षेत्र की वस्तु है, जिसका

आधार है हृदय और दूसरा ज्ञानक्षेत्र की, जिसका आधार है बुद्धि। काव्य और दर्शन के चरम लक्ष्य की एकता के कारण वे ब्रह्म एक ही अंश में रहते हैं। वे कविता को एक साधना मानते हैं, जो हृदय की मुक्तावस्था तक पहुँचाती है और इस साधना को 'भावयोग' कहते हैं तथा इसे ज्ञानयोग और कर्मयोग के समकक्ष रखते हैं, क्योंकि अंतिम दोनों योगों का लक्ष्य भी कविता की भाँति अंततः मुक्ति ही निरूपित किया जाता है।—(देखिए चिंतामणि-पृ० १९२)। उनकी धारणा है कि जिस प्रकार ज्ञान की चरम सीमा ज्ञाता और ज्ञेय की एकता समझी जाती है उसी प्रकार काव्य की चरम सीमा भी आश्रय और आलंबन की एकता ही है। अभिप्राय यह कि जो ज्ञानक्षेत्र में ज्ञाता और ज्ञेय है वही भावक्षेत्र में आश्रय और आलंबन, दोनों अपनी-अपनी परिमिति में रहकर अंततः एक ही लक्ष्य तक पहुँचते हैं अतः लक्ष्य की दृष्टि से काव्य और दर्शन एक ही हैं।—(देखिए गोस्वामी तुलसीदास पृ० ९८)

इस प्रकार काव्य वा साहित्य तथा दर्शन की एकता का प्रतिपादन करके आचार्य शुक्ल ने साहित्य का पक्ष स्पष्ट कर दिया है। कहना न होगा कि उन्होंने इनकी एकता की स्थापना उन दार्शनिकों वा ज्ञानियों की इस व्यवस्था के कारण ही की है जो काव्य को दर्शन वा ज्ञानक्षेत्र के लक्ष्य में बाधक समझते हैं। काव्य पढ़ने का निषेध कई दार्शनिकों, ज्ञानियों वा धर्माचार्यों ने किया है, इसे सभी जानते हैं। वे इसे केवल विद्या की वस्तु समझते हैं।

इस प्रकार काव्य वा साहित्य तथा दर्शन की एकता का प्रतिपादन करके आचार्य शुक्ल ने साहित्य का पक्ष स्पष्ट कर दिया है। कहना न होगा कि उन्होंने इनकी एकता की स्थापना उन दार्शनिकों वा ज्ञानियों की इस व्यवस्था के कारण ही की है जो काव्य को दर्शन वा ज्ञानक्षेत्र के लक्ष्य में बाधक समझते हैं। काव्य पढ़ने का निषेध कई दार्शनिकों, ज्ञानियों वा धर्माचार्यों ने किया है, इसे सभी जानते हैं। वे इसे केवल विद्या की वस्तु समझते हैं।

पर वस्तुतः रात ऐसी नहीं है, बोना का लक्ष्य साधित है। यही हमारा प्रतिपाद्य यही है कि आचार्य शुक्ल लक्ष्य की दृष्टि से दर्शन और काव्य को एक मानते हैं। दर्शन पर तो हमें विचार करना नहीं है, विचार करना है केवल काव्य पर, जिसका चरम लक्ष्य है स्वानुभूति, जो आत्म और जगत् के बीच की घटा का मुख्य नियम है।

भारत के प्राचीन साहित्यकारों ने राज्य—योग्य लक्ष्य—को लेकर ही रम मोमाया की है। इसका एक कारण तो यह है कि वे काव्य के अंतर्गत ही प्रायः साहित्यमय या ग्रहण कर लेते थे। इस का क्षेत्र काव्य, दूसरा कारण यह है कि वर्तमान गद्य-युग के पूर्व भारत में परिचित आलोकन का काव्य का ही निर्माण प्रधानतः होता रहा, जत आचार्यों आवश्यकता के समुच्च लक्ष्य रूप में काव्य ही था। इस निरूपण करते हुए आचार्य शुक्ल ने भी काव्य को ही लक्ष्य में रखा है। वस्तुतः रात यह है कि काव्य की सज्जित परिमिति में स्थापना का योजना, उसकी परिपक्वता के स्वर निदध तथा प्रभावस्मरता के कारण उसे ही इस कार्य की सिद्धि के लिए दृष्टि पथ में रखा जाता है। अभिप्राय यह है कि इस का संबंध काव्य से ही माना जाता रहा है और इस विषय में साहित्यकारों की धारणा जत भी ऐसी ही है। राज्य ही वह भूमि है जहाँ पहुँचने पर स्वा-नुभूति होती है। प्रश्न उठता है, उस राज्य भूमि का स्वरूप क्या है, जो स्वानुभूति का आधार है। काव्य के विषय में आचार्य शुक्ल की सदैव यही धारणा रही है कि वह ऐसी साधना है जिसके द्वारा शेष सृष्टि के साथ मनुष्य के रागात्मक सम्बन्ध की रक्षा और उसका निर्वाह होता है। शेष सृष्टि से आचार्य शुक्ल का तात्पर्य क्रि (जो काव्य रचना काल में उसका—शेष सृष्टि का—द्रष्टा माना रहता है) के अतिरिक्त मानव तथा मानवोपर अन्य प्राणियों और पदार्थों से युक्त अनेक रूप एवं व्यापारमय जगत् से है, इन्हीं के साथ कर्ता या श्रोता के रागात्मक सम्बन्ध की रक्षा तथा उसके निर्वाह की स्थापना होती है। आचार्य शुक्ल उक्त काव्य की परिभाषा के अंतर्गत आए 'शेष सृष्टि' पद के अन्तर्गत मानव का ग्रहण कर लेना जानकार है। इस अनेक रूप व्यापारमय 'शेष सृष्टि' के साथ रागात्मक सम्बन्ध की रक्षा और निर्वाह करनेवाला मानव

का हृदय भी अनेक कोमल और पुरुष भावों का आश्रय है। यदि सृष्टि में अनेक रूप व्यापार हैं तो हृदय में भी अनेक भाव, जो उससे संबंध-स्थापन के मूल कारण हैं। सृष्टि के अनेक रूप-व्यापारों के साथ मानव-हृदय के अनेक भावों के तादात्म्य या संबंध का रहस्य क्या है। इस विषय में आचार्य शुक्ल का कथन है कि मानव आदिम युगों से अनेक रूप-व्यापारमय जगत् के संपर्क में रहता चला आ रहा है, अतः उनके साथ उसके हृदय में तादात्म्य की भावना वासना के रूप में उसकी (मानव की) वंश-परंपरा से ही स्थित है। यही कारण है कि जब आदिम युगों से परिचित सृष्टि के रूप-व्यापार काव्य में आलंबन के रूप में स्थित होते हैं तब अनेक भावों का आश्रय उसका हृदय उनके साथ वंश-परंपरागत साहचर्य-भावना या रागात्मक संबंध के जगने के कारण तादात्म्य का अनुभव करता है, उनमें रमता है, ऐसी स्थिति में कुछ क्षण तक वह अपनी सत्ता भूल जाता है, अनुभूति या भावमात्र का ही अनुभव वा ज्ञान (परिप्रेक्ष्य) उसे रह जाता है और किसी वस्तु-व्यापार का ज्ञान नहीं। इस विवेचना का अभिप्राय यह कि रसानुभूति का संबंध काव्य से है और इसकी सिद्धि के लिए उसमें मानव के सुपरिचित आलंब्यत ही आने चाहिये, अन्यथा रस की परिप्रेक्ष्यता में पूर्णता का संनिवेश न हो पाएगा। आलंबन जितने ही परिचित होंगे उस का अनुभव उतना ही पूर्ण होगा।

रसानुभूति के लिए सामान्य (जनरल) उपादान—आश्रय और आलंबन क्या हैं, इनका परिचय उपर्युक्त विवेचन से प्राप्त हो गया होगा। कवि वा साहित्यकार इन्हीं की सहायता से रसानुभव करता है। रस-प्रतीति और अब देखना यह है कि कवि अपनी कला द्वारा इन कवि-कर्म अवयवों वा उपादानों को किस रूप में उपस्थित करता है, जिससे रसानुभूति होती है, अर्थात् रसात्मक प्रतीति और कवि-कर्म का क्या संबंध है, अब इसे देखना चाहिए।

काव्य-कला तथा कल्पना के घनिष्ठ संबंध का प्रतिपादन साहित्य-मीमांसक बहुत दिनों से करते चले आ रहे हैं। इनका संबंध उतनी ही दूर तक समझना चाहिए जहाँ तक कल्पना काव्य के साधन के रूप में प्राज्ञ-कल्पना हो। काव्य-कला तथा कल्पना के घनिष्ठ संबंध से हमारा

तात्पर्य कल्पनाव्यादिना द्वारा प्रतिपादित मत से नहीं है, वा इसको ही लेकर एक अतिशय (एक्स्ट्रीमिज्म) की स्वाप्ना करना चाहते हैं। यह हमें विदित है कि आचार्य शुक्ल भी कल्पा को काव्य के प्रमुख साधन के रूप में ही स्वीकार करते हैं। रसात्मक प्रतीति की भूमि कविता ही है, जत इसके लिए भी कल्पना की ज़रूरत होती है, ऐसी कल्पना की जो भाव प्रेरित और मार्मिक रूप विधायिनी होती है, कोरी ही कोरी और निराली दुनिया खड़ी करनेवाली नह। रसात्मक प्रतीति में और अन्यत्र भी कल्पना का जो स्वरूप आचार्य शुक्ल स्वीकार करते हैं वह यही है। यहाँ इसका भा निर्देश कर देना आवश्यक है कि रसानुभूति की सृष्टि करने के लिए काव्यकार कवि में और उसका ग्रहण वा आस्वादन करने के लिए पाठक वा श्रोता में भी कल्पना की स्थिति वाछनीय है। पूर्ण वा सच्ची रसानुभूति के लिए कवि की विधायिनी कल्पना की समानधर्मिणी श्रोता वा पाठक की ग्राहिका कल्पना की भी आवश्यक है। आचार्य शुक्ल की भी ऐसी ही धारणा है।

मुनिवर भरत ने अपने 'नाट्यशास्त्र' में रिभाव, अनुभाव और व्यभिचारी भाव के संयोग से रस-निष्पत्ति की मान्यता स्वीकार की है। यहाँ इससे हमारा तात्पर्य केवल इतना ही है कि रसानुभूति की सृष्टि में आश्रय तथा आलम्बन, ये तीन अवयव जुड़ते हैं, जिनमें प्रथम दो प्रधान हैं। अनुभाव तथा उद्दीपन विभाव के अतर्गत आश्रय तथा आलम्बन और उनकी चेष्टाएँ प्रधान उद्दीपन जाते हैं। अनुभाव के अतर्गत भाव के आश्रय वा चेष्टाएँ आती हैं। अभिप्राय यह कि रस निष्पत्ति वा रसानुभूति के लिए कवि को आलम्बन और उद्दीपन तथा आश्रय और अनुभाव का विधान करना पड़ता है। विभाव अर्थात् आश्रय और आलम्बन के अतर्गत 'शेष सृष्टि' के अनेक रूप और व्यापार जाते हैं। आश्रय की चेष्टाएँ अनुभाव की रचना वा उनका प्रत्योत्तरण दो रूपों में दिखाई पड़ता है, एक तो आश्रय में भावात्मिक के फलस्वरूप उसकी जागिक चेष्टाओं के रूप में, जिसका धेन जति परिमित है, और दूसरे उसमें भावात्मिक के फलस्वरूप वाचिक

रूप में, जिसकी सीमा—बाणी की अनंतता के कारण—अति विस्तृत है। आचार्य शुक्ल का कथन है कि विभाव के इन सभी रूपों वा अवयवों के विधान के लिए कवि में कल्पना की आवश्यकता होती है (देखिए चिंतामणि, पृ० ३६०-३६१), क्योंकि काल्पित-रचना-काल में विभाव कवि की आँखों के संमुख उपस्थित नहीं रहता, वह इनका विधान इनके अंतःसाक्षात्कार की सहायता से, जिन्हें पहले देख और सुन चुका रहता है, कल्पना द्वारा ही करता है। रूप-व्यापार-विधान में भी उसे कल्पना का साहाय्य ग्रहण करना पड़ता है और वाणी-विधान में भी। आचार्य शुक्ल की धारणा है कि इस विधान में कल्पना की प्रधानता के कारण ही भारतीय प्राचीन साहित्य साधियों ने कल्पित-रूप-विधान में ही रसानुभूति का प्रातिपादन किया है; “रूपों और व्यापारों के प्रत्यक्ष बोध और उससे संबद्ध वास्तविक भावानुभूति की बात अलग ही रखी” गई।—(देखिए चिंतामणि, पृ० ३३३)। आचार्य शुक्ल प्रत्यक्ष-रूप-विधान और स्मृत रूप-विधान में भी रसानुभूति मानते हैं, जिन पर यथास्थान विचार किया जायगा।

रसानुभूति और कल्पना के रहस्य के साथ ही एक बात और अवलोकनीय है। यह यह कि रसात्मक बोध की प्रक्रिया में भाव तथा ज्ञान दोनों के समन्वित कार्य की अपेक्षा होती है, केवल कल्पना की ही आवश्यकता नहीं पड़ती।

बात यह है कि रस-बोध के लिए प्रधान आवश्यक अवयव रस-बोध में भाव तथा आलंबन की योजना है, जिसको पहले शानेंद्रियों ही ज्ञान का समन्वित कार्य उपस्थित करती हैं और तत्पश्चात् इनके द्वारा उपस्थित

आलंबन-सामग्री को लेकर कल्पना वा भावना इनका रसात्मक विधान करती है। इस प्रकार आलंबन के मार्मिक विधान में शान और भाव—बुद्धि और हृदय—दोनों का योग रहता है। आचार्य शुक्ल का मत है—“भावों के लिए आलंबन और शानेंद्रियों उपस्थित करती हैं; फिर शानेंद्रियों द्वारा प्राप्त सामग्री से कल्पना उनकी योजना करती है। अतः यह कहा जा सकता है कि ज्ञान ही भावों के संचार के लिए मार्ग खोलता है। ज्ञान-प्रसार के भीतर ही भाव-प्रसार होता है।”—(काल्य में रहस्यवाद; पृ० ७७, और देखिए चिंतामणि, पृ० २१३)। यदि विचारपूर्वक देखा जाय तो विदित

होगा कि हमारे सभी कार्यों का प्रथम प्रयास ज्ञानात्मक ही होता है । वह हम किसी कार्य में—चाहे वह ज्ञानात्मक हो चाहे भागात्मक—बुद्धिपूर्वक प्रवृत्त होती है सभी उसमें सफलता प्राप्त होती है । अतः रसात्मक ज्ञान के विधान में प्रथमतः ज्ञानद्विगो ही प्रवृत्त होती है और वह इन्द्रिय का व्यापार-आत्म होता है । रसानुभूति में ज्ञान ही भी आवश्यकता के कारण ही इस क्षेत्र में ध्याननिको ने भी अपनी धारणाओं के अनुसार ज्ञान दिया है, और इसे वे गूणा की धार ले गए हैं ।

इसने निवेदन से यह स्पष्ट है कि रसानुभूति में विधान-वृत्त ही ही प्रधानता है और इसकी प्रस्तुत करने के लिए ज्ञान और रचना ही आवश्यकता पड़ती है । ज्ञान के विधान की चर्चा भी हम कर चुके हैं । अब रसानुभूति में आल देवता है कि रसानुभूति के लिए कवि ज्ञान के विधान में विधान का रूप किस रूप में करे, वह रसात्मक ज्ञान करे कि रसानुभूति हो । आचार्य शुक्ल के साथ सिद्धांतों की निवेदना करते हुए हम देख चुके हैं कि वे कार्य का लक्ष्य और ग्रहण करना मानते हैं, — रसानुभूति करना मात्र नहीं । और फिर वा मूर्ति बन होगी तब विशेष व्यक्ति या वस्तु की ही होगी, सामान्य या जाति मात्र की नहीं । बात यह है कि कवि की प्रभावात्मकता या सामान्यता, जो रसानुभूति के स्तर तक पहुँचाने वाला है, उसमें करने के लिए कार्य में जुने हुए व्यक्तियों की योजना करनी पड़ती है । चुनाव करते समय उसके समुच्च ज्ञान या सामान्य रहता तो है, पर वह उसमें से व्यक्ति या विशेष-वा ही ग्रहण करता है । इसे या कर कि उसके कार्य के रूप व्यापार व्यक्ति या विशेष के रूप में जाकर जाति या सामान्य या प्रतिनिधित्व करते हैं । जाति मात्र के चित्रण के लिये न उसके पास समय और स्थान ही रहता है और न इसकी आवश्यकता ही पड़ती है । आचार्य शुक्ल का स्थान है कि जाति या सामान्य के सिद्धांत आदि की स्थापना तो तर्क और विधान या काम है, कार्य का नहीं । रसानुभूति के लिए ज्ञान प्रस्तुत करने में भी कवि मात्र की विधि ग्रहण प्रणाली से ही काम लेता है वह ज्ञान रूप में विशेष का ही चित्र उपस्थित करता है ।

आचार्य शुक्ल की दृष्टि से व्यक्ति रूप में ज्ञान का प्रतिष्ठा के विषय

में दो बातें और कहनी हैं। कुछ काव्य ऐसे होते हैं, जिनमें केवल भावों का ही प्रदर्शन या चित्रण होता है। आचार्य शुक्ल इन्हें आलम्बन का आरोप 'भाव-प्रदर्शक' काव्य कहते हैं। आधुनिक युग के प्रगीत और इसका महत्त्व मुक्तक (लीरिक्स) इस प्रकार के काव्य के अच्छे उदाहरण हैं, जिनमें प्रायः भाव की ही व्यंजना की जाती है, विभाव

का चित्रण बहुत ही कम रहता है। ऐसे काव्य का अध्ययन करते समय, आचार्य शुक्ल कहते हैं, श्रोता या पाठक अपनी ओर से आलम्बन का आरोप कर लेता है। कहना न होगा कि श्रोता या पाठक द्वारा आलम्बन का आरोप अपनी अपनी रसि के अनुकूल व्यक्ति-रूप में ही होगा। कभी-कभी होता यह है कि "पाठक या श्रोता की मनोवृत्ति या संस्कार के कारण वर्णित व्यक्ति-विशेष के स्थान पर कल्पना में उसी के समान वर्माशाली कोई मूर्ति-विज्ञोप आ जाती है।" कहने की आवश्यकता नहीं कि यह कल्पित मूर्ति भी विशेष ही होगी— व्यक्ति की ही होगी।"—(चिन्तामणि, पृ० ३१२)। इस प्रकार हम देखते हैं कि आचार्य शुक्ल का काव्य को लेकर विवेकग्रहणवाला सिद्धान्त रस-निरूपण में भी पूर्णतः घटित होता है। इस विवेचन से एक और बात लक्षित होती है, वह यह कि रस के अवयवों की नियोजना में आलम्बन का बड़ा महत्व है। आचार्य शुक्ल की भी इस विषय में यही धारणा है, वे केवल इसी के चित्रण द्वारा भी रसानुभूति मानने को तैयार हैं। उनका कहना है—“मैं आलम्बन मात्र के विशिष्ट वर्णन को श्रोता में रसानुभव (भावानुभव सही) उत्पन्न करने में पूर्ण समर्थ मानता हूँ।”—(काव्य में प्राकृतिक दृश्य)।

रस के सभी प्रधान अवयवों पर विचार करने के पश्चात् अब विचार इस पर करना है कि इनके द्वारा रसानुभूति का रहस्य क्या है। रसानुभूति के साधक के रूप में वे क्यों और कैसे उपस्थित होते हैं, अर्थात् रस-प्रक्रिया—मट्ट रस की प्रक्रिया क्या है। रस-निष्पत्ति वा अनुभूति की लोल्लट का मत्त प्रक्रिया के विषय में मुनिवर भरत ने केवल इतना ही कहा है कि विभाव, अनुभाव और स्वभिचारों भाव के संयोग से इसकी सृष्टि होती है। इतने से ही विषय का परिपूर्ण उद्घाटन न होने के कारण उनके

पश्चात् कई आचार्यों ने, जिनकी सूझा ग्यारह है, अपनी-अपनी धारणाओं के अनुसार इस पर विचार किया। इन ग्यारह आचार्यों में से चार—भट्ट लोल्लट, शकुन्त, भट्ट नायक और अभिनव गुप्तपादाचार्य—के मत विचारणीय हैं। भट्ट लोल्लट की दृष्टि से रस की स्थिति अनुकाय या पात्र में होती है, जिसके रूप रस, चेता भूता, नार्य कलाप की वर्णिका (रोल) में अभिनेता रस मंच पर उपस्थित होता है। दर्शक अनुकाय का अनुकरणकर्ता अभिनेता में उसके (अनुकाय के) रूप व्यापार की नियोजना देख कर उसे (अभिनेता की) ही अनुकाय के रूप में ग्रहण करता है। इस प्रकार अनुकाय के भावों की 'उत्पत्ति' अभिनेता में हो जाती है। दर्शक इस अवस्था में चमत्कृत हो जाता है, यद्यपि रस की स्थिति अनुकाय में होती है, जो अभिनेता के रूप में उपस्थित रहता है। भट्ट लोल्लट का यह मत 'उत्पत्तिवाद' के नाम से प्रसिद्ध है। इस मत का यह पक्ष कि श्रोता, दर्शक या पाठक में रस की स्थिति नहीं है, ठीक नहीं। भारतीय तथा अमासीय सभी शिष्ट साहित्य मीमांसकों की परमायता है कि रसानुभूति दर्शक में होती है। पर उत्पत्तिवाद द्वारा यह अवश्य अग्रगत होता है कि दर्शक की हृदय है और यह—चमत्कार रूप में ही सही—आलम्बन रूप अभिनेता द्वारा कुछ न कुछ प्रभावित अवश्य होता है। 'रस की स्थिति अनुकाय में होती है, अभिनेता जिसका प्रतिनिधि है'—इसका अर्थ यदि यह लिया जाए कि अभिनव के समय अनुकाय के रूप, गुण, शील, क्रिया कलाप आदि की अवतारणा (उत्पत्ति) अभिनेता की पटुतापुष्ट उत्तमे (अभिनेता में) रस हो जाती है, और वह अनुकाय के रूप में—(दृश्य) काव्य में वर्णित आलम्बन के रूप में—उपस्थित होता है, जिसे देख दर्शक चमत्कृत होकर अपने हृदय का रञ्ज करता है, और 'रञ्ज' से 'रमना' का अर्थ गृहीत हो, तो इस मत में विशेष जायति की सम्भारना नहीं प्रतीत होती। इस न्याति 'रस की स्थिति अनुकाय में है' का तात्पर्य यह था कि वह रस का कारण है।

आचार्य शकुन्त ने भी रस निष्पत्ति के विषय में अपना मत स्थापित किया और यह 'अनुमितिवाद' कहलाया। उन्होंने भी यह प्रतिपादित किया कि रस

की स्थिति अनुकार्य में ही होती है, पर अभिनेता द्वारा उसके आचार्य शुक्र का अनुकरण से रस की 'उत्पत्ति' नट में नहीं होती, प्रत्युत मत अनुमान से दर्शक उसे (अभिनेता को) ही नायक वा अनुकार्य मानकर चमत्कृत हो आनन्दित होता है। भट्ट छोहलट और शंकुफ के मत में अंतर यही प्रतीत होता है कि एक रस की उत्पत्ति अभिनेता में मानते हैं और दूसरे 'अनुमिति' से-अभिनेता को नायक के रूप में ग्रहण करते हैं। दोनों ही रस की स्थिति अनुकार्य में प्रतिपादित करते हैं। दर्शक में रस की स्थिति दोनों ही नहीं स्वीकार करते। दर्शक के पक्ष में दोनों की धारणाएँ समान हैं। अनुमितिवाद के विषय में विचार करने पर विदित होगा कि इसमें दर्शक का पक्ष कुछ अधिक आया, उसमें अनुमान करने की शक्ति मानी गई और तत्पश्चात् चमत्कृत और आनन्दित होने की। पर बाधा यह उपस्थित होती है कि रस की स्थिति-उसमें-नहीं-मानी गई, क्योंकि कुशल दर्शक-अनुमान से भी रस-कोटि के कुछ निकट पहुँच सकता है। इस बाद के अनुकार्य-पक्ष पर विचार करने से ज्ञात होता है कि उत्पत्तिवाद की भौति रस का मूल वही (अनुकार्य ही) है, अंतर केवल इतना ही है कि नट की कला द्वारा अनुकार्य के भाव आदि की अवतारणा (उत्पत्ति) उसमें (नट में) होती है और इस दाव में उसके (कला के) प्रदर्शन पर अनुकार्य का उसमें (नट में) अनुमान। उत्पत्ति की प्रक्रिया लघु और अनुमिति की विस्तृत प्रतीत होती है। पर सूक्ष्मता दोनों का लक्ष्य प्रस्थान-भेद होते हुए भी एक ही निर्धारित किया जा सकता है। दोनों का लक्ष्य आलंबन-रूप अनुकार्य को अनुकर्ता में स्थापित करके दर्शक में चमत्कार द्वारा आनंद की अनुभूति का प्रतिपादन करना है। रसवाद के यथार्थ स्वरूप की स्थापना इनके पश्चात् के दोनों आचार्यों—भट्ट नायक और अभिनव गुप्तपादाचार्य—ने की। इन्होंने यह स्थापित किया कि रस की स्थिति अनुकार्य में नहीं दर्शक, श्रोता वा पाठक भट्ट नायक अभिनव में होती है, जो बुद्धि-संगत सत्य है। यह तो स्पष्ट है कि गुप्तपादाचार्य तथा सभी रस-मीमांसकों के संमुख लक्ष्य-रूप में दृश्यकाव्य था। आचार्य शुक्र का मत भट्ट नायक ने रस-निष्पत्ति वा रसानुभूति की प्रक्रिया की पूर्णता के लिए तीन वृत्तियों वा शक्तियों मानीं, जिनके

नाम है—अभिधा, भोजन और भोग । अभिन्न गुणपादाचार्य ने भट्ट नायक की अन्तिम दो वृत्तियों की कल्पना का विरोध यह कहकर किया कि इनको मानने की आवश्यकता क्या है, जब कि इनका काम पहले से ही मानी हुई व्यञ्जनाजालों वृत्ति से चल जाता है । अभिधा वृत्ति द्वारा मान्य के अर्थ का ज्ञान होता, पाठक या दर्शक को ही जाता है । इस वृत्ति की सहायता से आगे बढ़ने पर काव्य में ऐसी वृत्ति की स्थापना होती है जिसके द्वारा यह होता, पाठक या दर्शक के भोगने वा ग्रहण करने योग्य हो जाता है, इसे उन्होंने 'भोजक वृत्ति' नाम दिया । रहने की आवश्यकता नहीं ही इन दोनों वृत्तियों का साथ काव्यगत वरिष्ठता से है, जिसके अन्तर्गत उसके हृदय तथा रत्नागुह्य होता की सन्निधि समझनी चाहिए, जहाँ जिनका लक्ष्य साध्य का पूर्णता होती है । यही इसका भी निर्देश कर दे कि यह सिद्धांत के क्षेत्र में आचार्य शुक्ल का कुछ कुछ वैसा ही पार है, जैसा कि आचार्य भट्ट नायक का । जब यद्यपि आचार्य शुक्ल ने उन युक्त वृत्तियों का स्थापना नहीं की है, तथापि यदि कर्म के विषय में उनके जो मत हैं, तिनका निर्देश उनके काव्य-सिद्धांत की विवेचना करते हुए भी किया गया है और यह सिद्धांत की प्रक्रिया की विवेचना करते हुए भी, व भट्ट नायक की 'भोजक वृत्ति' के अन्तर्गत रखे जा सकते हैं, क्योंकि दोनों का लक्ष्य एक ही है । वस्तुतः भट्ट नायक द्वारा मान्य 'भोजक वृत्ति' का साधन मुख्यतः परिवर्तन ही है ।

भट्ट नायक को 'भोग वृत्ति' का साथ होता, पाठक वा दर्शक से है, यह काव्य के सुनने, पढ़ने वा देखने पर उसके हृदय में जगती है, और यह काव्य के भोग करने योग्य बन जाता है । भोग वृत्ति को मानने के कारण भट्ट नायक का मत 'सुक्तिवाद' के नाम से प्रसिद्ध है । अभिन्न गुणपादाचार्य का मत 'व्यक्तिवाद' वा 'अभिव्यक्तिवाद' कहलाता है । इसका कारण यह है कि उनके मत के अनुसार जानी शक्ति और वृत्ति द्वारा काव्य होता, पाठक वा दर्शक में घासना रूप में स्थित भाव को जगाकर उसी व्यक्ति या अभिव्यक्ति कर देता है, और यह रस का अनुभव करता है । होता, पाठक वा दर्शक की वृत्ति में रसकर विचार करने पर हमें भट्ट नायक तथा अभिन्न गुणपादाचार्य के सिद्धांतों में कोई विशेष अंतर नहीं लक्षित होता । यह तो स्पष्ट है कि दोनों एक

की स्थिति श्रोता, पाठक वा दर्शक में मानते हैं। मनुष्यायक कहते हैं कि भोग-वृत्ति के द्वारा रसानुभूति होती है, जो श्रोता, पाठक वा दर्शक में काव्य के सुनने, पढ़ने वा देखने पर जगती है; अर्थात् काव्य इस वृत्ति को जगाता है। पहना न होगा कि जो वृत्ति जगती है उसका अस्तित्व श्रोता, पाठक वा दर्शक में अवश्य है, तभी यह जगती है! अभिप्राय यह कि इस वृत्ति का जगना यस्तुतः भाव के जगने के अतिरिक्त और कुछ नहीं है, जो रसानुभव की प्रथम श्रेणी मानी जा सकती है। आचार्य शुक्ल का भी यही पक्ष है। वे हृदय को अनेक भावात्मक मानते हैं, और काव्य द्वारा इनका उद्बुध होना। तात्पर्य यह कि आचार्य शुक्ल यद्यपि इन दोनों आचार्यों की भोति वृत्ति आदि की स्थापना नहीं करते पर श्रोता, पाठक वा दर्शक का भाव-संघन तथा काव्य को ग्रहण करने योग्य अवश्य मानते हैं। श्रोता, पाठक वा दर्शक से उनका तात्पर्य ऐसे ही व्यक्ति से है जो मायुक है और रसानुभव के योग्य है। अभिनव गुप्तपादाचार्य का कथन है कि काव्य उन वासनाओं को जगाता वा अभिव्यक्त कर देता है जो हृदय में सोई हुई वा गल्यक्त रहती हैं। ध्यानपूर्वक विचार करने पर विदित होगा कि मुक्तिवाद में दर्शक आदि की भोग वृत्ति का जगना और अभिव्यक्तिवाद में वासना का जगना वा अभिव्यक्त होना सूक्ष्मतः एक है, दोनों मतों में जगाना भाव (वा उसका मूल रूप वासना) ही है और इसको जगानेवाला है काव्य। अतः इस दृष्टि से दोनों मत एक ही लक्ष्य पर पहुँचे हैं। यदि अभिव्यक्तिवाद में काव्य द्वारा वासना अभिव्यक्त होती है तो शक्तिवाद में भी इसके द्वारा भोग वृत्ति (वा भाव) जगती है अर्थात् यह सब फल में जगती नहीं रहती, काव्य के प्रदर्शन, श्रवण वा पठन से ही जगती है। आचार्य शुक्ल की भी यही धारणा है, इसे हम ऊपर देख चुके हैं।

६ अंगरेज समीक्षक एवरक्रॉवी का भी इस विषय में यही मत है—

"But an audience does not go into a theatre in a state of pity and fear. Every one is liable to these emotions, but they are not present unless they are provoked—Lascelles Abercrombie M. A.'s *Principles of Literary Criticism*, p. 109.

इन आचार्यों के यह सिद्धान्त के विषय में एक और बात विचारणीय है। यह है 'साधारणीकरण' का सिद्धान्त। साधारणीकरण का प्रश्न इस रूप में उठा

कि काव्य—प्रायः दृश्यकाव्य—में ऐसे व्यक्तियों का भी वर्णन साधारणीकरण— होता है निम्ने प्रति दशक, भोता वा पाठक की पूज्य भावना भट्ट नायक और राती है इस स्थिति में इन व्यक्तियों के अद्वार आदि के आचार्य गुरु का मत व्यापार का ग्रहण स्व-रूप में दर्शक आदि जैसे कर सकते हैं। इस उल्लेखन से नुल्लेखते हुए भट्ट नायक न यह प्रति-

पादित किया कि भोजक वृत्ति द्वारा पूज्य भावना के आलम्बन (या अर्थ-कारी व्यक्ति) अपने विषयपर (पूज्य भावना या आलम्बनत्व) का त्याग करके 'साधारण' रूप में उपस्थित होते हैं। ये अर्थहीन रह जाते हैं—किसी भी विशेषता के आग्रह का त्याग करके। अभिप्राय यह कि साधारणीकरण में मुक्त साधन भोजक वृत्ति है। इन ऊपर एवही विशेषता कर चुके हैं कि वृत्ति मुक्त वचन के अतिरिक्त और कुछ नहीं है। इसका निष्कर्ष यह कि साधारणीकरण वचन में सम्प्रेषित है, अर्थात् वचन अपनी स्वरूप द्वारा आलम्बन को इस रूप में उपस्थित करे कि यह सभी दशक, भोता वा पाठक को साधारण रूप में प्रतीत हो। आचार्य गुरु ने साधारणीकरण के विषय में भट्ट नायक की सी ही धारणा है। उनका स्थल है—“यद्यपि किसी भाव का कोई निरूपण इस रूप में नहीं लाया जाता कि वह सामान्यतः करके उसी भाव का आलम्बन हो सके तब तक उसमें स्तोदीयन की पूर्ण शक्ति नहीं जाती। इस रूप में छाया जाना हमारे यहाँ 'साधारणीकरण' कहलाता है”—(चिन्तामणि, पृ० १०८)। उन्होंने यह भी स्पष्ट कहा है कि “साधारणीकरण आलम्बनत्व धर्म का होता है।”—(वही, पृ० ३१३) इस रूप में साधारणीकरण होने के कारण ही एक काव्य अनेक जनों को एक साथ स्थानुभूति कराता है। आचार्य गुरु ने भी इस विषय में यही धारणा है।—(देखिए चिन्तामणि, पृ० १०८)। यहाँ इसका निदर्श कर देना जतिप्रसन्न न होगा कि साधारणीकरण उपस्थित करने में वचन की वे सभी स्वरूप अंगेक्षित हैं जिनकी निश्चयता, आचार्य गुरु ने दृष्टि से, ऊपर हो चुकी है।

साधारणीकरण के विषय में अभिनव गुप्तसाक्षात्कार का मत इससे भिन्न

है। उनका कथन है कि साधारणीकरण आलंबनत्व धर्म का नहीं होता, साधारणीकरण दर्शक, श्रोता वा पाठक का हृदय करता है। अभिनव गुप्तपादा-इसका अभिप्राय यह कि आलंबन चाहे कैसा भी हो दर्शक चार्थ का मत आदि के हृदय की एक ऐसी अवस्था आती है जिसमें वह उसको साधारण समझता है—किसी भी विशेषता से मुक्त।

पर स्मरण यह रखना चाहिए कि अभिनव गुप्तपादाचार्य भी हृदय में वासोना-रूप में स्थित भाव को जगाने की प्रथम क्रिया काव्य वा आलंबन द्वारा ही मानते हैं अतः यदि यह माना जाय कि साधारणीकरण हृदय करता है तो भी आलंबन इसका मूल कारण ठहरता है, क्योंकि उक्त अवस्था तब श्रोता, पाठक वा दर्शक काव्य को पढ़कर ही पहुँचता है। यही इसका भी ध्यान रखना चाहिए कि इस मत के अनुसार साधारणीकरण करनेवाला हृदय सानान्य व्यक्ति का न होगा। ऐसे असामान्य व्यक्तियों का होगा जो गिने-चुने होते हैं, पर काव्य केवल गिने-चुने लोगों को ही रसानुभव नहीं कराता। इसलिए भट्ट नायक का यह प्रतिपादन कि भोजक वृत्ति द्वारा दर्शक, श्रोता वा पाठक का हृदय सध्व, रज और तम गुणों में से अंतिम दोनों से मुक्त होकर केवल सध्वगुणमय रह जाता है, सर्वसुलभ तथा सर्वशोधगम्य प्रतीत होता है।

साधारणीकरण के सिद्धांत की विवेचना करते हुए वह भी विचारणीय है कि किन अवस्थाओं में रसानुभव के उपयुक्त साधारणीकरण हो सकता है।

उपयुक्त विवेचन से स्पष्ट है कि इसके लिए आलंबन का अनेक रसानुभवके उपयुक्त श्रोता, पाठक वा दर्शक के लिए सामान्य (कॉमन) होना साधारणीकरण की अत्यावश्यक है। इस सामान्यत्व (कॉमननेस) की स्थापना के

अवस्था कई हेतु हो सकते हैं। आलंबन के प्रति श्रोता, पाठक वा दर्शक स्वाभाविक आकर्षण, उसकी लोकप्रिय स्थािति, अथवा उस के विधान वा चित्रण में कवि-कौशल आलंबन के सामान्य रूप में श्रोता, पाठक वा दर्शक के संमुख आने के प्रधान कारण हैं। तत्पर्य यह है कि साधारणीकरण के लिए आलंबन का ऐसा आकर्षण भरा होना आवश्यक है कि वह मनुष्य-मात्र के किसी भाव का विषय (वा आलंबन) हो सके। आचार्य शुक्ल की भी धारणा इस विषय में यही है।—(देखिए कान्य में रहस्यवाद, पृ० ६०-६१)।

सो तब पुरुष के स्वाभाविक पारस्परिक आकर्षण के कारण ही प्रेम वा श्रृंगार-
भाव का आधिक्य स्वयं प्राप्त होता है। प्रेम वा श्रृंगार के अतिरिक्त अन्य
भावों के लिए यह आवश्यक नहीं है कि आकर्षण-मनुष्यभाव के भावों का
पात्र हो सके। आचार्य शुक्ल कहते हैं कि रौद्ररस की अनुभूति के लिए यह
आवश्यक नहीं है कि आकर्षण का आलस्य सभी के क्रोध का आलस्य स्वभाव
हो, प्रत्युत इसके लिए यह आवश्यक है कि उसकी (आलस्य की) मूला,
अभाव, उसका अस्वाभाव आदि इस रूप का हो कि मनुष्यभाव के क्रोध का
आलस्य वा अलस्य न हो सके।—(देखिए वही) यहाँ आलस्य में आकर्षण
का नैसर्गिकता की आवश्यकता नहीं है, आवश्यक है उसमें ऐसे रसों
की स्थापना की जो मनुष्यभाव के भाव का शिथिल करने, चाहे आलस्य
अशक्ति हो क्या न हो। स्वानुभूति के उपयुक्त साधारणीकरण के लिए
एक और बात का होना अत्यावश्यक है, यह है आलस्य का आलस्य, अर्थात्
आलस्य की भाव व्यञ्जना ऐसे पात्र के प्रति हो जो उसका सभी भावों, पाठक
का दर्शन के भाव का आलस्य हो सके। आलस्य ऐसा न हो कि आलस्य के
भाव का पात्र न हो और किसी भी भाव का आलस्य न हो सके।
आचार्य शुक्ल कहते हैं—“यदि भाव व्यञ्जना में भाव अनुचित है, ऐसे के प्रति
है जिन के प्रति न होना चाहिए, तो ‘साधारणीकरण’ न होगा, अर्थात् भोला
या पाठक का हृदय उस भाव की स्वात्मन अनुभूति ग्रहण न करेगा, उस भाव
में जीन न होगा।” (इदौराला भाष्य, पृ० ३७ और देखिए, चित्तमणि,
पृ० ३०९)। इस विवेचन का अभिप्राय यह कि स्वानुभूति के उपयुक्त
साधारणीकरण के लिए आलस्य की उपयुक्तता भी आवश्यक है।

अब विचारणीय यह है कि स्वानुभूति का स्वरूप क्या है। इस विषय में
प्राचीन साहित्यमीमांसकों और आचार्य शुक्ल में मत वैभिन्न्य उत्पन्न होता है।

प्राचीन आचार्यों ने स्वानुभूति की ‘आनन्दमय’, ‘प्रयानन्द
स्वानुभूति का स्वरूप-सहोदर’, ‘लोकोत्तर’ आदि रूपों में प्रतिपादित किया है।
प्राचीन भाष्यों तथा आचार्य शुक्ल की धारणा यह है कि स्वानुभूति का
आचार्य शुक्ल में मत इस रूप में ग्रहण देखें ‘अव्यक्त के रूप में’ है।
वैभिन्न्य स्वानुभूति वा स्वानुभूति की प्रतिष्ठा का मोक्ष का

स्थापना के लिए इसे ये विशेषण दिए गए हैं । इस विषय में उनका अपना मत यह है कि काव्यानुभूति वा रसानुभूति वस्तुतः “जोवन के भीतर की ही अनुभूति है” (देखिए काव्य मे रहस्यवाद, पृ० ८१-८२) ; उससे बाहर या परे की नहीं । “इसलिए यह धारणा कि शब्द, रंग वा पत्थर के द्वारा जो अनुभूति उत्पन्न की जाती है केवल वही काव्यानुभूति हो सकता है, ठीक नहीं ।” — (वही, पृ० ८) । इस विषय मे आचार्य शुक्ल की धारणा सर्वत्र ऐसी ही रही है । इसके साथ ही यह भी स्मरण रखना चाहिए कि यद्यपि उन्होंने इसे लोकानुभूति वा जोवन की अनुभूति के समान ही ग्रहण किया है तथापि वे भी इसके साथ ‘उदात्त और अवदात्त’ विशेषण जोड़ते हैं । इस उद्धरण से रसानुभूति के विषय में आचार्य शुक्ल की सारी मान्यताएँ स्पष्ट हो जायेंगी—“रसानुभूति प्रत्यक्ष या वास्तविक अनुभूति से सर्वथा पृथक् कोई अंतर्दृष्टि नहीं है बल्कि उसी का एक उदात्त और अवदात्त स्वरूप है ।” — (चिन्तामणि, पृ० ३४४) । अभिप्राय यह कि रसानुभूति है तो जीवन की अनुभूति के सदृश ही, पर उसमें कुछ वैशिष्ट्य अवश्य है । प्रतीत ऐसा होता है कि जिसे आचार्य शुक्ल उदात्त और अवदात्त कहते हैं प्राचीन मीमांसकों ने उसी को महत्व देने के लिए लोकोत्तर आदि के रूप मे ग्रहण किया । पर आचार्य शुक्ल के पक्ष की स्पष्टता के लिए यहाँ एक बात का निर्देश कर देना आवश्यक प्रतीत होता है । आरंभ में ही हम कह चुके हैं कि काव्य तथा रस का घनिष्ठ सम्बन्ध है । एक स्थान पर काव्य के विषय मे आचार्य शुक्ल ने कहा है—“मनोमय कोश ही प्रकृत काव्य-भूमि है, यही हमारा पक्ष है ।” — (काव्य मे रहस्यवाद, पृ० ३७) । इस प्रकार रस का संबंध भी, उनकी दृष्टि से, इसी कोश से है । यह मनोमय कोश क्या है । वेदांत-शास्त्रियों की धारणा है कि मनुष्य में पंच कोशों की स्थिति है—अन्नमय, प्राणमय, मनोमय, विशा-नमय और आनन्दमय । यहाँ हमारा तात्पर्य केवल तृतीय और पंचम कोश से है । पंच ज्ञानेन्द्रिय (बाह्यकरण) और मन (अंतःकरण) को मनोमय कोश कहते हैं । यही कोश अविद्या-रूप है और इससे सासारिक विषयों की प्रतीति होती है । सत्त्वगुणविशिष्ट परमात्मा के आवरक (आच्छादक) का नाम आनन्दमय कोश है । जो रस-मीमांसक वस्तुतः रस को ब्रह्मानन्द-सहोदर, आनन्द-

मय, लोकोत्तर आदि रूप में ग्रहण करते हैं उनकी धारणा के अनुसार रस का पूर्ण अनुभूति इसी आनन्दमय कोश में होती है । पर आचार्य शुक्ल की दृष्टि से रस की पूर्ण अनुभूति मनोमय कोश में ही हो जाती है आनन्दमय कोश तक पहुँचने की आवश्यकता हा नहीं पड़ती । यह बात काव्य-शरणी उनके ऊपर के उद्घरण से स्पष्ट है । मनोमय कोश में ही रस की सिद्धि हो जाने के कारण ही वे रसानुभूति को 'प्रत्यक्ष वा वास्तविक अनुभूति' से भिन्न अनुभूति कहा स्वीकार करते ।

मूलतः रसानुभूति वा रस दशा क्या है, अब इसे देखें । कवि बाणी द्वारा काव्य की ओता, पाठक या दर्शक तक पहुँचता है—निर्मा न निर्मी उद्देश्य से ही । यदि विचार किया जाय तो निश्चित होगा कि उसके रसानुभूति वा रस-उद्देश्य के मूल में यही भावना निहित रहती है कि ओता, दशा का स्वरूप पाठक या दर्शक का हृदय उसके काव्य से प्रभावित हो,

बुझ न बुझ प्रभाव प्रदण करे । रसानुभूति वा रस-रसानुभूति आदि इस प्रकार के ही उच्च या निम्न रूप वा उसकी मात्राएँ (डिमीज) हैं । आचार्य शुक्ल की दृष्टि से भी मन का किसी भाव में रमना और हृदय का उससे प्रभावित होना ही रसानुभूति है ।—(देखिए काव्य में रहस्यवाद, पृ० ७७) । रस-दशा के विषय में आचार्य शुक्ल ने मुख्यतः तीन बातें नहीं हैं । एक तो यह कि वे इस दशा को हृदय की मुक्त-वस्था मानते हैं, जिसमें व्यक्ति अपने पराये के भेद-भाव से छूटकर अनुभूति मात्र रह जाता है वा काव्य द्वारा उपस्थित भाव का ही अनुभव करता है और किसी वस्तु का नहीं ।—(देखिए चित्तमणि पृ० १९२ और इंदिरवाला भाषण, पृ० ४१) । इस विषय में दूसरी बात उन्होंने यह नहीं है कि रस-दशा वा रसानुभूति की अवस्था में व्यक्ति-हृदय लोक-हृदय में लीन हो जाता है । इस अवस्था का वे 'भाव की पवित्र भूमि' या 'पुनीत रसभूमि' कहते हैं । व्यक्ति-हृदय का लोक-हृदय में लीन होने से आचार्य शुक्ल या अभियांत्रिक है मनुष्यमात्र के लिए सामान्य आलम्बन में ओता, पाठक या दर्शक के हृदय का लीन होना । जिस सामान्य आलम्बन में मनुष्यमात्र का हृदय लीन होता है उसी में एक ओता, पाठक या दर्शक के हृदय का लीन होना वे लोक-हृदय में व्यक्ति-हृदय का लय होना

मानते हैं, और इस अवस्था को अनुभूति को रस-दशा की अनुभूति स्वीकार करते हैं।—(देखिए चिंतामणि, पृ० ३०८-३०९ और काव्य में रहस्यवाद, पृ० २, ६०)। विचार करने पर बात होता है कि रस दशा को हृदय की मुक्त-अवस्था मानना तथा लोक हृदय में व्यक्ति हृदय का लीन होना स्वीकृत करना सुसम्मत एक ही बात है, क्योंकि दोनों अवस्थाओं में लोक के साथ व्यक्तिगत सम्बन्ध की भावना का परिहार या त्याग अपेक्षित है। अँगरेज समीक्षक रिचर्ड्स भी सौन्दर्य ग्रहण (एस्थेटिकरिस्पॉन्स) की अवस्था को इसी रूप में स्वीकार करते हैं। उनका भी कथन है कि इस दशा में लोकगत वैयक्तिक सम्बन्ध का त्याग हो जाता है।

* With the preliminary disavowal of undue certainty we may proceed. The equilibrium of opposed impulses, which we suspect to be the ground-plan of the most valuable aesthetic responses, brings into play far more of our personality than is possible in experiences of a more defined emotion. We cease to be orientated in one definite direction; more facts of the mind are exposed and, what is the same thing, more aspects of things are able to effect us. To respond, not through one narrow channel of interest, but simultaneously and coherently through many, is to be *'disinterested'* in the only sense of the word which concerns us here. A state of mind which is not disinterested is one which sees things only from one standpoint or under one aspect. At the same time since more of our personality is engaged the independence and individuality of other things becomes greater. We seem to see *'all round'* them, to see them as they really are; we see them apart from any one particular interest which they may have for us. Of course without some interest we should not see them at all, but the less any our particular interest is indispensable, the more *'detached'* our attitude becomes. And to say we are *'impersonal'*, is merely a curious way of saying that one personality is more *'completely'* involved.

—I. A. Richards's *Principles of Literary Criticism*, P. P. 251-252.

रस दशा के सम्बन्ध में सीसरी बात कहने के पूर्व आधुनिक काल में प्रचलित एक साहित्यिक भाव के विषय में कुछ निदेश कर देना आवश्यक है। इस युग में पाश्चात्य साहित्य के अन्तर्गत सौन्दर्यावाद (एस्थेटिसिज्म) की प्रचुर विवेचना हुई और इसका प्रचार भी शुरू रहा। हिन्दी साहित्य में भी इसके विषय में चर्चा प्रायः हुआ करती है। सौन्दर्यानुभूति (एस्थेटिक एक्सपीरियंस) के विषय में आचार्य शुक्ल ने जो विवेचना की है उससे विदित होता है कि वे इस अनुभूति को भी रसानुभूति के रूप में ही ग्रहण करते हैं सौन्दर्य रूप व्यापार, कम आदि की देवदत्त 'अस्तसत्ता' की उनमें 'तदानीरपरिणति' को वे सादस्यानुभूति कहते हैं—“कुछ स्पर्श की वस्तुएँ ऐसी होती हैं जो हमारे मन में जाने ही थोड़ी देर के लिये हमारा सत्ता पर ऐसा अधिकार कर लेती हैं कि उसका स्वन ही हवा हो जाना है और हम उन वस्तुओं की भावना के रूप में ही परिणत हो जाते हैं। हमारी अस्तसत्ता की यही तदानीरपरिणति सौन्दर्य की अनुभूति है।”—(चिन्तामणि, पृ० २१४-२१५)। रहना न होगा कि हमारी सत्ता पर उन रूप-रंगमयी वस्तुओं का अधिकार कर लेना उनके द्वारा हमारा प्रभावित होना ही है और तदानीरपरिणति उनमें लीन होना या रमना। अतः सौन्दर्यानुभूति की अवस्था रसदशा से समान ही होगी। इस प्रकार हम देखते हैं कि यद्यपि आचार्य शुक्ल ने रसदशा के विषय में मुख्यतः तीन बातें नहीं हैं, पर मूल्य उनमें कोई भेद नहीं है, उनका रस एक ही है।

आचार्य शुक्ल की दृष्टि से हम इस पर विचार कर चुके हैं कि रसानुभूति का रसदानुभूति जीवनगत प्रत्यक्ष वा वास्तविक अनुभूति के अतिरिक्त और किसी प्रकार की अनुभूति नहीं होती। हों उसका स्वरूप दुःस्वप्नमय भावों का इस अनुभूति से उदात्त और अव्यक्त अवयव होता है। रसानुभूति दुःसमय इस स्थिति में विचारणीय यह है कि साध्यगत दुःस्वप्नमय इस दुःसमय की भावों का अनुभूति दुःसमय होगी अथवा जान हमें, क्योंकि रसदानुभूति जान में वे भाव प्रतिमूल्येदनीय ही होते हैं। इस विषय में आचार्य शुक्ल का मान्यता यह है कि साध्यगत दुःस्वप्नमय भावों की अनुभूति जीवन की अनुभूति के समान दुःसमय ही होता है, क्योंकि

करणरस के काव्य वा नाटक पढ़ने वा देखने पर आँसू का आना मनोविज्ञान की दृष्टि से दुःखानुभूति का ही लक्षण (चिह्न) है। उनका कथन है कि ऐसी अवस्था में “यह कहना कि ‘आनन्द में भो तो आँसू आते हैं’ केवल यातना है। दर्शक वास्तव में दुःख ही का अनुभव करते हैं।”—(देखिए चिन्तामणि, पृ० ३४१-४२)। अगमिप्राय यह है कि वे काव्यगत दुःखात्मक भावों की अनुभूति दुःखमय ही मानते हैं। येनिडोटो क्रोसे की भी यही धारणा है कि काव्यगत भावों की अनुभूति सुखात्मक और दुःखात्मक दोनों होती है। (देखिए इन्द्रौरमाला भाषण, पृ० ४०-४१) आचार्य शुक्ल का कथन यह है कि काव्यगत दुःख की अनुभूति दुःखात्मक तो अवश्य ही होती है, पर “हृदय की मुक्त दशा में होने के कारण यह दुःख भी रसात्मक होता है।”—(चिन्तामणि, पृ० ३४२)। यहाँ रसात्मक से तात्पर्य “भोग्य” से है। इस विषय में भी आचार्य शुक्ल का पक्ष बड़ा सटीक प्रतीत होता है। बात यह है कि परिस्थितिवश दुःखात्मक तथा सुखात्मक दोनों प्रकार के भावों में लीन होनेवाले व्यक्ति दिखाई पड़ते हैं। कुछ व्यक्तियों का यह कहना है कि ‘मुझे रोने दो, रोने में ही सुख मिलता है’ का तात्पर्य यही है कि दुःख भी उन्हें परिस्थिति विरोध में अनुकूलवेदनीय प्रतीत होता है, और इसका कारण है उसमें उनकी तन्मयता।

यह हमें विदित है कि रस की स्थिति श्रोता, पाठक वा दर्शक में होती है। उसमें रस की अनुभूति के लिए ग्राहक कल्पना की भी आवश्यकता है, इसे भी हम देख चुके हैं। कवि में विधानक कल्पना होती है कवि की रसोन्मुख और वह अपनी भावुकता (इसे हम इस स्थान पर काव्य-अवस्था रचना की चाह के रूप में प्रयोग करना चाहते हैं) के कारण इस कल्पना को रूप-विधान की ओर प्रवृत्ति करके काव्य प्रस्तुत करता है। आचार्य शुक्ल का कथन है कि “.....कवि अपनी स्वभावगत भावुकताकी जिस उभंग में रचना करने में प्रवृत्त होता है और उसके विधान में तत्पर रहता है, उसे यदि हम कुछ कहना चाहें तो रस-प्रवणता या रसोन्मुखता कह सकते हैं।”—(काव्य में रहस्यवाद, पृ० ७९)।

अभिप्राय यह कि प्रस्तुत हो जाने पर काव्य स्वात्मिक तो होता ही है, उसकी रचना के समय उबि भी रखे-मुक्त अवस्था में रहता है। वस्तुतः काव्य-रचना की उमंग में उसमें तमयता ही रखे-मुक्तता है, जिसे हम पूर्ण रस-दशा को नहीं कह सकते, पर इस अवस्था में भी कुछ क्षण ऐसे आया करते हैं जिनमें स्वात्मिकता का आभास जगद्वय मिला रहता है।

स्वानुभूति की प्रक्रिया पर व्यापक दृष्टि से भी विचार कर लेना चाहिए। 'रस' को भारतीय प्राचीन आचार्यों ने व्यञ्ज्य कहा है। इन आचार्यों का पक्ष यह है कि काव्य में जिन भावों और वस्तुओं की व्यञ्जना व्यञ्जक वाक्य मरस होती है वे भाव वा वस्तु भोता, पाठन वा दर्शक को रस भूमि पर पहुँचाते हैं। आचार्य शुक्ल की मान्यता है कि "व्यञ्जना मे जगत् व्यञ्जक वाक्य मे रस होता है" — (काव्य ॥ रहस्य वा, पृ० ६९) अर्थात् किसी काव्य द्वारा व्यञ्जित यह तथ्य कि 'अमुक नरणा, मोघ वा प्रेम कर रहा है' रस नहीं है प्रस्तुत वाक्यमयी वाणी ही रस कुछ है, उक्ति ही सब कुछ है, जो स्वानुभूति कराती है। — (देखिए काव्य में रहस्यवाद, पृ० ६८-६९)। आचार्य शुक्ल व्यञ्जक वाक्य को ही काव्य भी मानते हैं, कान पर विचार करते हुए हम इसे भी देख चुके हैं। आचार्य शुक्ल की यह मान्यता यों भी व्यक्त की जा सकती है कि काव्य-शरीर ही वाक्य की आत्मा का अनुभव कराता है, उसकी आत्मा तक पहुँचने की मार्ग उसका शरीर ही है। जहाँ तक उनकी इस धारणा का सम्बन्ध है कि 'उक्ति ही कविता है' वहाँ तक वे भारतीय समीक्षा के 'रीतिवाद' के निष्ठ प्रतीति होते हैं, जिसका प्रतिपाद यह है कि 'रीति ही काव्य की आत्मा है' — 'रीतिरात्मा काव्यस्य'। पर हमें इसे भी नहीं भूल जाना चाहिए कि वे रीति को काव्य की आत्मा नहीं मानते, प्रस्तुत रस को मानते हैं। आचार्य शुक्ल भी रसवादियों की ही श्रेणी में आते हैं। अभिप्राय यह कि वे काव्य की रीति के समर्थक तो हैं, पर उसे ही उसकी आत्मा नहीं स्वीकार करते। उनकी दृष्टि में काव्य की आत्मा रस ही है।

जो विचारणीय यह है कि 'रस व्यञ्ज्य होता है' अथवा व्यञ्जना मे जगत् व्यञ्जक वाक्य मे रस होता है जिस (प्रथम) पक्ष का आचार्य शुक्ल

ने विरोध किया है उसमें तथा उनके पक्ष में हमें कोई विशेष अंतर नहीं दिखाई पड़ता, क्योंकि उन्होंने काव्य में जिस उक्ति का प्रतिपादन किया है, उसका विरोध प्राचीन रसवादी वा ध्वनिवादी करते नहीं दिखाई पड़ते। वे भी काव्य-कला को तो स्वीकार करते ही हैं, इसी के द्वारा रस की व्यंजना होती है, अर्थात् व्यंजक काव्यमय वाक्यों से रस, जो व्यंग्य है, की प्रतीति होती है। ध्यानपूर्वक विचार करने पर विदित होता है कि रसवादी सम्प्रदाय भी आचार्य शुक्ल की भाँति ही काव्य की उक्ति की मान्यता अस्वीकार नहीं करता, वह काव्यशास्त्र-भाष्य की व्यंजना को रस मानता है, जो उक्ति द्वारा साध्य है। 'रस व्यंग्य है' इसका अर्थ आचार्य शुक्ल यह लेते हैं कि काव्य में जिस भाव की व्यंजना होती है वही भाव रस है, काव्य में शृंगार की व्यंजना हुई, तो प्रेम भाव रस हुआ। इस पक्ष के समर्थन में यह कहा जा सकता है कि काव्य में वर्णित प्रेम का अनुभव पाठक, श्रोता वा दर्शक उसकी व्यंजना होने पर प्रेम भाव के ही रूप में करता है, क्योंकि रस रूप में प्रेम-भाव का व्यवहारा रस वा काव्य-संभार वा उपकरण के द्वारा होता, पाठक वा दर्शक पर इस भाव के समन्वित प्रभाव (टोटल इंप्रेशन) के अतिरिक्त और कुछ नहीं है। व्यंजक वाक्यों की रस-रूप में अनुभूति भी इसी प्रभाव के दंग की ही होती है। इस प्रकार हमें विदित होता है कि जिस रसवाद का आचार्य शुक्ल ने विचार किया है वह भी विचारणीय है।

ऊपर काव्यानुभूति की चर्चा के साथ रस वा भाव-व्यंजना और वस्तु-व्यंजना की बात आई है। यहाँ इसे भी देख लेना चाहिए कि इन व्यंजनाओं की प्रक्रिया क्या है, क्योंकि वाच्यार्थ से व्यंग्यार्थ तक पहुँचने व्यंजना की प्रक्रिया पर ही व्यंजना होती है। बोध की जिस प्रक्रियावश वाच्यार्थ से व्यंग्यार्थ तक पहुँचा जाता है, उसे दृष्टि में रखकर व्यंजना के दो रूप निर्धारित किए गए हैं—संलक्ष्यक्रम और असंलक्ष्यक्रम। वस्तु-व्यंजना संलक्ष्यक्रम की प्रक्रिया से और भाव-व्यंजना असंलक्ष्यक्रम की प्रक्रिया से होती है। व्यक्तिविवेककर अद्विष्टाग्रह (जो नैयायिक थे) ने व्यंजना पर विचार करते हुए कहा है कि वाच्यार्थ से व्यंग्यार्थ तक पहुँचने की प्रक्रिया अनुमान द्वारा होती है। विचार करने पर विदित होता है कि वस्तु-व्यंजना में महिम

भट्ट द्वारा प्रतिपादित अनुमान का स्रोति-रूप सटीक उतरता है, पर भाव-
व्यञ्जना में यह लागू नहीं होता, क्योंकि भाव का स्वयं ही व्यञ्जना में धोता,
पाठक या दर्शक काव्य को सुन, पढ़ या देखकर अनुमान कर्म के पश्चात्
उभय (भाव या स्वयं का) अनुभव नहीं करता, इसमें अनुमान का कालि-रूप
नहीं प्रतिष्ठित होता, क्योंकि इसी व्यञ्जना की प्रक्रिया यही ही तीव्र-गति से
जाना या समझाने करती है। भोता, पाठक या दर्शक भाव को सुनने,
पढ़ने या देखने के साथ ही स्वयं व्यञ्जना की सृष्टि पर पहुँच जाता है।
उसके मन में अनुमान की प्रक्रिया होने लगे है पर इतनी तीव्रगति से कि
उसका पता नहीं चलता। इस से भाव-व्यञ्जना असंलक्ष्यरूप व्यञ्जना के
अन्तर्गत रानी गई है। आचार्य शुक्ल की भी यही धारणा है कि वस्तु व्यञ्जना
में तो अनुमान की प्रक्रिया उचित प्रतीत होती है, पर भाव-व्यञ्जना में नहीं।—
(देखिए इदीरसंग भाषण, पृ० १०)। वस्तु का जान पड़ है कि वस्तु व्यञ्जना
में जैसे आचार्य-से व्यञ्जना तक पहुँचा जाता है वही बात भाव-व्यञ्जना
या स्वयं व्यञ्जना में नहीं होती। भाव-व्यञ्जना में हृदय किसी तथ्य के बोध से
चमत्कृत नहीं होता, प्रत्युत उस भाव या स्वयं ही लीन होता है। अतः भाव-
व्यञ्जना वस्तु-व्यञ्जना की भेति अनुमानाधिन रहा।

स्वयं या स्वयानुभूति का सत्स्वरूप सर्वतः पूर्ण (जम्बोव्यूट) मानना
चाहिये। हमने भेद करके उसकी धोणी (धियो) स्थापित करना उसकी
पूर्णता और अपूर्णता से छेड़तानी करना ही होगा।
स्वयं की कोटियों ज्ञान के क्षेत्र में जैसे प्रकाश अपूर्ण और पूर्ण (इडिभिजियल
एड जम्बोव्यूट) है वैसे ही साहित्य का साध्य के क्षेत्र में
स्वयं वा स्वयानुभूति को भी अपूर्ण और पूर्ण स्वीकार किया जा सकता है।
प्रतीत ऐसा होता है कि हम अपूर्णता और पूर्णता की मान्यता के कारण ही
प्राचीन भारतीय समीक्षा ने इसकी ओर नहीं स्थापित की। इसी अनुभूति
का स्वपूर्णता और अपूर्णता को ही हम इसका महत्त्व मानते हैं, क्योंकि

४ इस विषय में विवेक व्यञ्जना के लिए देखिए—पृ० विवेकानन्दप्रसाद
मिश्र कुल 'वाङ्मय विमर्श', पृ० ११५—१२०।

यह स्वतः अपने में पूर्ण है । यद्यपि वस्तुस्थिति (रीयलिटी) यह है तथापि काव्य या साहित्य के पद्यन-पाठन द्वारा विदित होता है कि रस की पूर्ण अनुभूति के अतिरिक्त हमें कुछ अनुभूतियाँ ऐसी भी होती हैं जो इसके (रसानुभूति से) निम्न श्रेणी में रखी जा सकती हैं । आचार्य शुक्ल ने इसी अनुभव के आधार पर रस की श्रेणियों नियत की हैं । उनकी तो यह धारणा है कि "दो प्रकार की अनुभूति तो लक्षण-ग्रंथों की रस-पद्यति के भीतर ही, दक्षता से विचार करने से, मिलती हैं—(१) जिस भाव की व्यञ्जना हो उसी में लीन हो जाना । (२) जिस भाव की व्यञ्जना हो उसी भाव में लीन तो न होना, पर उसकी व्यञ्जना की स्वाभाविकता और उत्कर्ष का हृदय से अनुमोदन करना ।"—(देखिए काव्य में रहस्यवाद, पृ० ५९-६०) । द्वितीय प्रकार की अनुभूति वा प्रभाव को वे मध्यम कोटि में रखते हैं । कहना न होगा कि भाव-व्यञ्जना की स्वाभाविकता और उत्कर्ष का हृदय से यह अनुमोदन काव्य-मोक्ष (पौष्टिक अप्रसिध्दान) के अतिरिक्त और कुछ नहीं है, जो भीता, एकाग्र वा दर्शक की काव्य-के प्रति सुगंधता-का ग्रहणम होता है ।

रस की कोटियों स्थापित करने के लिए आचार्य शुक्ल की दृष्टि में कई बातें उपरिष्ठत थे । उनका कथन है कि यदि ध्यानपूर्वक विचार किया जाय तो भाव की तीन दशाएँ निर्धारित होती हैं—श्रविक दशा, भाव की श्रविक दशा स्थायी-दशा और शील-दशा । उनका मत है कि "किसी भाव की श्रविक दशा एक अवसर पर 'एक आलम्बन के प्रति होती है' और इसकी अनुभूति मुक्तक रचनाओं में की जाती है । आचार्य शुक्ल भाव की श्रविक दशा का सर्वत्र मुक्तक रचनाओं से ही जोड़ते हैं ।

भाव की स्थायी दशा के विषय में आचार्य शुक्ल की मान्यता यह है कि वह "अनेक अवसरों पर एक ही आलम्बन के प्रति होती है ।" इसकी स्थिति वे प्रबंध-काव्यों में बताते हैं । शील दशा के विषय में उनका मत है कि स्थायी और कथन है कि वह "अनेक अवसरों पर अनेक आलम्बनों के प्रति होती है ।" इसकी अनुभूति पार्श्व के चरित्र-चित्रण में होती है ।—(देखिए इंदिरावाला भाषण पृ० ८४-८५) । भाव की शील-दशा की अनुभूति को आचार्य शुक्ल रसानुभूति की मध्यम कोटि

मानते हैं, जिस पर प्राचीन भारतीय समीक्षका ने विचार नहीं किया है।
आचार्य शुक्ल की इस पर अपनी मौलिक रियेनना है।

हमे यह रिश्तित है कि रसानुभूति के लिए आचार्य शुक्ल और प्राचीन
समीक्षक भी भ्रोता, पाठक या दर्शक का काव्य वर्णित आश्रय के साथ तादात्म्य
तथा आलम्बन के साथ उसका साधारणीकरण आवश्यक
रस की मध्यम कोटि उत्पलते हैं। इस स्थिति में ही गई रसानुभूति तो उच्च
कोटि की होगी। आचार्य शुक्ल का पथ यह है कि इसके
अतिरिक्त एक मध्यम कोटि की भी रसानुभूति होती है जिसमें "किसी भाव
की व्यञ्जना करनेवाला, कोई रिया या व्यसत करनेवाला पात्र भी शील की
दृष्टि से भ्रोता (या दर्शक) के किसी भाव का - जैसे, भद्रा, भक्ति, दुःख,
राग, अस्वास्ति, दुःख या अनुराग का—आलम्बन होता है।" — (चिन्तामणि,
पृ० ३१४)। उस की इस स्थिति में भ्रोता, पाठक या दर्शक के हृदय में उस
भाव का उद्बोधन नहीं होता जिस भाव की व्यञ्जना आलम्बन रूप में आया पात्र
किसी अन्य पात्र के प्रति करता है, अर्थात् भ्रोता, पाठक या दर्शक का हृदय
आलम्बन के रूप में चित्रित पात्र के हृदय से भिन्न स्थिति में यत्नमान रहता
है। इसे यो कहिए कि आलम्बन के साथ साधारणीकरण और आश्रय के साथ
तादात्म्य उस की इस कोटि में नहीं होता; भ्रोता, पाठक या दर्शक किसी दूसरे
ही भाव का अनुभव करता है और आलम्बन व्यञ्जना करता है किसी दूसरे ही
भाव की। "ऐसी दशा में आश्रय के साथ तादात्म्य या रसानुभूति न होगी,
बल्कि भ्रोता या पाठक उस पात्र के शील-द्रष्टा या प्रकृति-द्रष्टा के रूप में
प्रभाव ग्रहण करेगा और यह प्रभाव भी स्वात्मिक ही होगा।" — (चिन्ता
मणि, पृ० ३१८)।

यह हम देव चुके हैं कि रसानुभूति के लिए आश्रय के साथ भ्रोता, पाठक
या दर्शक का तादात्म्य तथा आलम्बन के साथ उसका साधारणीकरण
आवश्यक है। प्रत्यक्ष तो नहीं पर पराक्षत रस की मध्यम दशा में भी यह
वात देता जाती है। यह तो स्पष्ट है कि रस की इस कोटि में भी भाव-व्यञ्जना
करनेवाले पात्र के प्रति भ्रोता, पाठक या दर्शक का कोई भाव अवश्य उद्बुद्ध
रहता है, अर्थात् काव्य में वर्णित भाव का आश्रय भ्रोता, पाठक या दर्शक

का आश्रय नहीं होता, प्रत्युत वह उसका आलंबन हो जाता है। आचार्य शुक्ल का कथन है कि ऐसी स्थिति में "तादात्म्य कवि के उस अव्यक्त भाव के साथ होता है जिसके अनुरूप वह पात्र का स्वरूप संघटित करता है। जो स्वरूप कवि अपनी कल्पना में लाता है उसके प्रति उसका कुछ न कुछ भाव अवश्य रहता है। वह उसके किसी भाव का आलंबन अवश्य होता है। अतः पात्र का स्वरूप कवि के जिस भाव का आलंबन रहता है, पाठक या दर्शक के भी उसी भाव का आलंबन प्रायः हो जाता है।"—(चिन्तामणि; ३१५)। आलंबन और आश्रय की इस प्रकार स्थापना के पश्चात् साधारणीकरण और तादात्म्य की प्रक्रिया के पूर्ण हो जाने में कोई बाधा उपस्थित नहीं होती दिखाई पड़ती। इतने विवेचन से यह तो स्पष्ट हो हो गया होगा कि रस की मध्यम कोटि की अनुभूति का सम्बन्ध काव्यगत पात्रों के चरित्र-चित्रण या शील-निरूपण से ही विशेष है। कुपात्र का सुपात्र के प्रति ऐसे भाव की व्यञ्जना या कार्य-भ्यापार (हरफत) करता है जैसे का वह (सुपात्र) पात्र नहीं होता तब कुपात्र के प्रति विरोधी भाव तथा सुपात्र के प्रति अनुकूल भाव का उद्बोधन होता, पाठक या दर्शक के हृदय में होता है। ऐसी स्थिति में जब काव्यगत तीसरा पात्र आकर कुपात्र के प्रति विरोधी भाव की व्यञ्जना कर सुपात्र के प्रति अनुकूल भाव की व्यञ्जना करता है तब होता, पाठक या दर्शक को 'अपूर्व दृष्टि' होती है। यह दृष्टि ही रस की मध्यम कोटि है। आचार्य शुक्ल की दृष्टि से रस की इस कोटि के विषय में एक बात और कहनी है, वह यह कि इसमें "होता या पाठक अपनी पृथक् सत्ता अलग सँभाले रहता है"; और रस की उच्च कोटि की अनुभूति में वह "...अपनी पृथक् सत्ता का कुछ क्षणों के लिए विसर्जन कर आश्रय की भावात्मक सत्ता में मिल जाता है।"—(चिन्तामणि, पृ० ३१६)। आचार्य शुक्ल द्वारा स्थापित रस की मध्यम कोटि की अनुभूति पर सम्यक् रूप से विचार करने पर स्पष्टतः विदित हो जाता है कि उनका पक्ष सटीक है और इस अवस्था में भी रस की-सी ही अनुभूति होती है—पर अनुभूति की मात्रा कुछ कम रहती है। इस अवस्था में काव्य हृदय पर ऐसा प्रभाव डालता है जिसके द्वारा उसका (हृदय का) अपूर्व प्रसादन वा-दृष्टि होती है। वस्तुतः रस की इस कोटि का सम्बन्ध हृदय की दृष्टि से ही समझना चाहिए।

आचार्य शुक्ल स्व ही एक निरुद्ध दशा की भी मानना स्वीकार करते जान पड़ते हैं, बितके अन्तर्गत वे चमत्कारादिषु के सुनूहल को समझना चाहते हैं।

उनका अभन है—“चमत्कारादिषु के सुनूहल को भा रत की निरुद्ध साध्यनुभूति के अन्तर्गत ले लन पर रमानुभूति की वमश कोटि उत्तम, मध्यम और निरुद्ध तीन दशाएँ हा जतों हैं।”—
(इन्दिरास्य भाष्य, पृ० ८६) ।

रम निरुद्ध सभी सामान्य (नॉर्मल और जबरल) निरुद्धा को विवेचना गत प्रस्तुत कर चुके हैं। इन्हें दृष्टि पथ में रखकर अर ‘रसात्मक बोध के विविध रूप’ पर निचार करना है। रसानुभूति का लन कार्य रमृत् और प्रत्यक्ष है, इसका निरुद्ध जोरन में हा चुका है, और यह भी हम का विधाना द्वारा विहित है कि काय हमारे समुद्र मूर्ति, चित्र वा रूप ही भी रम प्रतीति रखता है—‘रमणावर्ध का प्रतिपादक शब्द काय है—
‘रमनामर्थप्रतिपादक शब्द कायम्’—का तात्पर्य यही है।

कायगत इस मूर्ति, चित्र वा रूप का आधार का है, इसका मूल क्या है। निचार करने पर निश्चित होता है कि साध्यगत चिन्तों वा रूपा क आधार ‘देवी-सुनी यहू लाक की गत’ ही है। हम अनेकदशा द्वारा किसी न किसी रूप में प्रत्यक्ष किए हुए विषयों को हा साध्य में उपस्थित करते हैं। दलना यह है कि इह किन रूप में उपस्थित करते हैं। अर यह वो स्पष्ट है कि साध्यगत रूप विधान का मूलधार शान्तिद्वारा प्रत्यक्ष किया ही है। प्राय होता यह है कि अर कवि इन ॥ २३ विषय वा रूपा का विधान करने सेटता है तब उसे हर काय में उपस्थित करने के लिए साध्य क दा प्रधान साधनों का अवलम्ब बना पड़ता है। न साधन वा उपकरण है—रमृति और कल्पना। सभी वह किसी दश-काल में प्रत्यक्ष किए हुए वा अनुभूत रूपा को रमृति क सहार काय में लो ला त्थों रम दता है और कमा इन्हें अर्न्त कल्पना द्वारा कुछ पथ यदा हर प्रकृति से कुछ भिन्न ग नवीन रूप में चित्रित करता है। इन उपकरण के आधार पर रमृत् रूपा का प्रमाण को हम ‘रमृत् रूप विधान’ अर ‘रमृत् रूप विधान’ पर सकते हैं, जोर जिस प्रत्यक्ष के आधार पर य दो रूप विधान हुए हैं उनको ‘प्रत्यक्ष रूप-विधान’। स्मरण यह रखना चाहिए

कि स्मृति और कल्पित रूपविधानों का संबंध अम्यंतर से है और प्रत्यक्ष रूप-विधान का बाह्य से । भारत के प्राचीन साहित्य-शास्त्रियों की धारणा यह है कि इनमें से केवल कल्पित रूप-विधान में ही रसानुभूति उत्पन्न करने की शक्ति होती है । आचार्य शुक्ल की मान्यता वा सिद्धांत (चौथरी) यह है कि कल्पित रूप-विधान द्वारा रसानुभूति तो होती ही है स्मृत और प्रत्यक्ष रूप विधानों में भी यह शक्ति होती है कि वे रस-प्रतीति करा सकें । प्राचीन आचार्यों ने केवल कल्पित रूप-विधान में ही रसानुभूति क्यों मानी है, इस पर विचार हो चुका है ।

‘प्रत्यक्ष’ से आचार्य शुक्ल का अभिप्राय चक्षु-विषयक रूप से ही नहीं है प्रत्युत इसके (रूप के) अंतर्गत अन्य ज्ञानेन्द्रियों के विषय शब्द, गंध, रस और स्पर्श भी हैं । कवि-गण इनकी भी योजना अपने काव्य

प्रत्यक्ष वा वास्तविक में किया करते हैं । प्रत्यक्ष रूप-विधान में रसात्मक बोध कराने अनुभूतियों द्वारा की शक्ति होती है वा उनके द्वारा रसानुभूति होती है; इस रसानुभूति विषय में आचार्य शुक्ल का प्रतिपाद्य यह है कि “जिस

प्रकार काव्य में वर्णित आलंकारों के कल्पना में उपरिष्ठ होने पर साधारणीकरण होता है, उसी प्रकार हमारे भावों के कुछ आलंकारों के प्रत्यक्ष सामने आने पर भी उन आलंकारों के संबंध में लोक के साथ या कम से कम सहृदयों के साथ—हमारा तादात्म्य रहता है । ऐसे विषयों या आलंकारों के प्रति हमारा जो भाव रहता है वही भाव और भी बहुत से उपरिष्ठ मनुष्यों का होता है ।” — (देखिए चिन्तामणि, पृ० ३३७-३३८) ।

हम पहले ही पर इस विचार पर चुके हैं कि आचार्य शुक्ल जीवन की प्रत्यक्ष वा वास्तविक अनुभूति तथा काव्यगत रसानुभूति में कोई अंतर नहीं स्वीकार करते, ऐसी दृष्टि में जगत् और जीवन के वास्तविक वा प्रत्यक्ष लोक-सामान्य आलंकारों के उपस्थित होने पर रस-दर्श की भाँति दर्शक के व्यक्तित्व का कुछ क्षणों के लिए उसमें (आलंकार में) लय हो जाना कोई आश्चर्यजनक बात नहीं है । “अतः इस प्रकार की प्रत्यक्ष वा वास्तविक अनुभूतियों को रसानुभूति के अंतर्गत मानने में कोई बाधा नहीं ।” — (चिन्तामणि, पृ० ३३७) ।

जिस प्रकार जीवन की प्रत्यक्ष अनुभूति को आचार्य शुक्ल रसात्मक बोध के समक्ष प्रतिष्ठित करते हैं उसी प्रकार उनका प्रतिपाद्य यह भी है कि जीवन में

घटित वास्तविक स्मरण या स्मृति, जो किसी काव्य में स्मृति द्वारा उल्लिखित नहीं होती, भी रसात्मक अनुभूति उत्पन्न करने में समर्थ होती है। उनकी धारणा है कि अतीत में प्रत्यक्ष का हुई अनुभवों के वास्तविक स्मरण द्वारा भी कभी कभी हम हृदय की उस स्थिति में पहुँचते हैं जहाँ केवल शुद्ध भाव का ही अनुभव होता है, जहाँ हम अपने पराये भेद भाव से छूटे रहते हैं।

स्मृति के दो रूप हमारे समुन्न भाव हैं, एक विरुद्ध स्मृति और दूसरी प्रत्यक्षाभित स्मृति या प्रत्यभिज्ञान। साहित्य ग्रन्थों में 'स्मरण' संचारी भाव माना जाता है। इसका अभिप्राय यह है कि मधुर भाव के सम्बन्ध से आए स्मरण-को अनुभूति खटोटि की होगी, जिसमें मूलो रात का स्मरण या कहा रसो हुई वस्तु का स्मरण रसात्मक न होगा। आचार्य शुक्ल की मान्यता है कि माय रति, हास और करुण से उत्पन्न स्मरण ही रसात्मक रोध उत्पन्न करने की शक्ति रखता है। वे कहते हैं—“प्रिय का स्मरण वृत्त्यकाल या यौवन काल के अतीत यौवन का स्मरण, प्रयास में हृदय के स्थला का स्मरण ऐसा ही होता है।”—(चित्तमणि, पृ० ३६६)। रति हास और करुणा के जालबना के अतिरिक्त अन्य भावों के जालबनों के स्मरण में भी आचार्य शुक्ल रसात्मकता स्वीकार करते हैं। पर इस स्थिति में ऐसे जालबन का होना आवश्यक है जो किसी व्यक्ति विशेष की भाव सत्ता से नहीं, प्रत्यक्ष संपूर्ण नर जीवन की भाव-सत्ता से संबद्ध हो।

अपनी प्रिय वस्तु और व्यक्ति की स्मृति ता 'मनु मे लिपटी हुई' आती हो है, जिस वस्तु और व्यक्ति में हमारा सख अतीत में रुचिर और घनिष्ठ नहीं होना देह-काल के व्यग्रधान के कारण उनकी स्मृति भी माधुर्य लिए हुए आती है। 'इस माधुर्य का रहस्य क्या है?' आचार्य शुक्ल कहते हैं—“जो हो हमें तो ऐसा दिखाने पड़ता है कि हमारी यह का-यात्रा, जिसे जीवन कहते हैं, जिन निरन्तर रूपों के बीच से होती चली जाती है, हमारा हृदय उन सबसे पास समेटकर अपनी रागात्मक सत्ता के अतर्भूत करने का प्रयत्न करता है। यहाँ से यहाँ तक वह एक भाव सत्ता की प्रतिष्ठा चाहता है।”—(चित्तमणि, पृ० ३४७)।

यह तो सत्य है कि प्रिय वस्तु और व्यक्ति का स्मरण या उनकी स्मृति मधुमय होती है। कल्पनाशील व्यक्ति स्मृति को प्रवणता के कारण कभी-कभी अतीत से संबद्ध वस्तु-व्यक्ति को अंतःपट पर लेकर उनसे मिलन का सा रसात्मक अनुभव करता हुआ उसमें लीन रहता है। प्रश्न यह है कि अशुचिकर वा अप्रिय वस्तु-व्यक्ति की स्मृति मधुमय होती है अथवा नहीं। अप्रिय, अशुचिकर वा ऐसी वस्तुएँ जिनसे हमारा विशेष संतर्पण अतीत काल में नहीं रहता उनका स्मरण देश-काल के व्यवधान पड़ने पर रसात्मक अवश्य होता है और इसका कारण प्रतीत होता है उनसे देशकालगत विरह के कारण हल्का अवसाद जो (अवसाद) परिस्थितिवश अवदात वा प्रिय लगता है। अतीत में जिन व्यक्तियों से हम 'चिढ़ते या लड़ते झगड़ते थे' उनमें से उन्हीं की स्मृति को अनुभव हम रससिक्त रूप में करते हैं जिनका संबंध हमसे इस रूप में होते हुए भी प्रिय का सा अपरिहार्य और स्वाभाविक वा 'हेतुज्ञानशून्य' होता है। शत्रु का स्मरण हमें मधुर नहीं लगता। यहाँ हम उन व्यक्तियों की चर्चा नहीं कर रहे हैं जो अपि मुनिवत् होते हैं, सांसारिकों की बात कह रहे हैं। देश-काल के व्यवधान के कारण बुद्ध हृदयवाला व्यक्ति शत्रु की स्मृति का अनुभव भी रसात्मक रूप में कर सकता है यदि वह (शत्रु) करुणा वा हास का आलोकन बने। यहाँ इसका ध्यान अवश्य रहना चाहिए कि स्मरणकर्ता विशुद्ध हृदयवाला व्यक्ति हो।

स्मृति के दूसरे रूप प्रत्यभिज्ञान में भी—जो प्रत्यक्ष के आधार पर स्थित रहता है, जिनमें प्रत्यक्ष का अंश न्यून रहता है और स्मरण का अंश अत्यधिक—काव्य की भाँति ही रसात्मक बोध कराने की तीव्र प्रत्यभिज्ञान द्वारा शक्ति होती है। किसी वस्तु और व्यक्ति के प्रत्यक्ष होने पर उनसे संबद्ध अतीत के अनेक व्यक्ति, व्यापार, भाव, विचार आदि का स्मरण हो आता है, यही प्रत्यभिज्ञान वा पहचान है। आचार्य शङ्कर का कथन है कि प्रत्यभिज्ञान की प्रक्रिया द्वारा रस-संचार का विधान वक्ता और कविगण भी किया करते हैं। ऐसी स्थिति में प्रायः सुख-समृद्धि के पश्चात् दुःख-दारिद्र्य, दैन्य आदि की दशा के आधार पर प्रत्यभिज्ञान का विधान विशेष कारुणिक होता है।

ऊपर स्वात्मक विद्युत् स्मृति और प्रत्यभिज्ञान की विवेचना हुई है, जिनमें स्मृत्यात्मकता का प्रधान कारण अतीत में प्रत्यक्षभूत वस्तु, व्यक्ति, व्यापार आदि होते हैं। आचार्य शुक्ल 'स्मृत्याभास कल्पना' में भी स्व स्मृत्याभास कल्पना संचार करने की शक्ति स्वीकार करते हैं। यह स्मृत्याभास द्वारा स्व-संचार कल्पना है क्या ? इसमें आचार्य शुक्ल का अभिप्राय है उस प्रकार की कल्पना का "जो स्मृति या प्रत्यभिज्ञान का सा रूप धारण करके प्रवृत्त होता है।"—(वितामणि, पृ० ३५०)। इस प्रकार से प्रवृत्त स्मृति और प्रत्यभिज्ञान का संचार अतीत में देखे गए वस्तुव्यक्तियों से नहीं, प्रवृत्त या ना भूतकाल में सुने या पढ़े गए वस्तुव्यक्तियों से अथवा अनुमान द्वारा पूर्णतः निश्चित वस्तुव्यक्तियों से होता है। अभिप्राय यह कि इस प्रकार के स्वात्मक बोध में भूतकाल की प्रत्यक्षभूत वस्तु का आधार नहीं लिया जाता, इनमें ऐसी बातों का आधार होता है जो या तो कहीं सुनी गई हैं या पढ़ी अथवा तो पूर्णतः अनुमान हैं। इस प्रकार के स्वात्मक बोध की प्रक्रिया में कल्पना का प्रमुख हाथ होता है, यह बात भी स्पष्ट हो जानी चाहिए। स्मृति द्वारा स्व-संचार होता है, यह तो हमें विदित है। आचार्य शुक्ल के मतानुसार "अतीत की कल्पना भावना में स्मृति की ही सजीवता प्राप्त होती है और अभी अभी अतीत का कोई उच्चा हुआ चिह्न पारस्परिक प्रत्यभिज्ञान का सा रूप प्रदान करती है।"—(वितामणि, पृ० ३५०-३५१)। इस उद्घाटन से स्पष्ट है कि आचार्य शुक्ल की दृष्टि से स्मृति और अतीत की कल्पना में, भावना के लिए, कोई भेद नहीं है, दोनों का प्रभाव उन पर समान रूप से पड़ता है। स्मृतिस्वरूपा स्मृत्याभास कल्पना के मार्मिक प्रभाव का कारण है यह बतलाते हैं कि यह स्वरूप आचार्य पर स्थित है। यहाँ 'ऊपर' से आचार्य शुक्ल का तात्पर्य 'केवल वस्तुव्यक्ति-वृत्त' से ही नहीं प्रवृत्त 'निश्चयात्मकता' से प्रतीत वृत्त' से भी है। कहना न होगा कि इस 'निश्चयात्मकता' से प्रतीत वृत्त का आधार वह 'प्रिन्सिपल' होता है जिसके मूल में परस्पर से सुनी और पढ़ा गत निर्दिष्ट रहता है। पर निश्चयात्मकता में सर्वथा विपरीत प्रमाणों द्वारा धरा गये पर सजीव कल्पना न जागरेत होगी। स्मृतिस्वरूपा कल्पना जगने में जिससे आश्चर्य है कि चाहे आत वचन या इतिहास द्वारा अपुष्ट

वृत्त ही हो, पर कल्पना के आश्रय को उस पर विश्वास होना चाहिए। ऊपर हम देख चुके हैं कि स्मृत्याभास कल्पना का आधार दो वस्तुएँ होती हैं, एक तो सुनी या पढ़ी बातें, जिनका संबंध आत वचन वा इतिहास से होता है और दूसरा चाद अनुमान।

आचार्य शुक्ल के इस पक्ष का निर्देश हम कर चुके हैं कि स्मृत्याभास कल्पना द्वारा भी रसात्मक अनुभूति होती है। इतिहास (आत शब्द वा वचन)

के आधार पर स्थित इस कल्पना में भी वह (रसात्मक इतिहासाधृत स्मृत्या-अनुभूति) निहित है। इतिहास वस्तुतः अतीत मानव तथा भास कल्पना द्वारा उसके जीवन में घटित अनेक क्रिया कलापों का संग्रह ही रसानुभूति है। जैसे एक व्यक्ति का अतीत से संबंध होता है वैसे ही

इतिहास का संबंध समष्टिगत मानव से है। इतिहास को पूर्णतः (एज ए होल) ग्रहण करने से विदित होता है कि वह अतीत के अनेक नर-जीवन का समष्टि रूप है, जैसा कि व्यक्तिगत अतीत नर-जीवन का संबंध व्यक्ति से होता है। हमें वह भी विदित है कि अतीत की स्मृति रसात्मक होती है, अतः अतीत से संबद्ध इतिहास के संकेत पर चलती स्मृत्याभास कल्पना में भी रस-संचार की शक्ति की मान्यता आचार्य शुक्ल द्वारा अनुपपुक्त नहीं प्रतीत होती। जैसे अतीत की स्मृति में मानव-हृदय को लीन करने की शक्ति होती है वैसे ही इतिहास पर आधृत स्मृति की समानवर्त्मिणी कल्पना में भी समष्टि रूप में अतीत नर-जीवन के साथ तादात्म्य स्थापित करने की क्षमता है।

कभी-कभी यह कल्पना प्रत्यभिज्ञान का रूप धारण करके भी मार्मिकता को रूढ़ि करती है। जैसे इतिहास के व्यक्ति, वस्तु, व्यापार आदि को कल्पना

में लाकर हम उनमें लीन होते हैं, वैसे ही किसी प्रसिद्ध प्रत्यभिज्ञानाधृत ऐतिहासिक स्थल का दर्शन कर हम उस स्थल के व्यक्ति, वहाँ स्मृत्याभास कल्पना घटित घटनाओं आदि का कल्पना के साहाय्य से स्मरण करके द्वारा रस-संचार उनमें लीन होते हैं और रस को अनुभव करते हैं। इस

प्रत्यभिज्ञान द्वारा रसानुभूति के लिए सूक्ष्म ऐतिहासिक अध्ययन, गहरी भावुकता तथा तीव्र कल्पनाशक्ति अवशिष्ट है, जिसके द्वारा

अधिक ऐतिहासिक ज्योरे का मूलविधान होगा, जिनमें तादात्म्य की भूमता होती है। आचार्य शुक्ल का कथन है कि “अतः त्वचन या इतिहास के सकेत पर चलनेवाली कल्पना या मूल मान्यता अनुमान का भी सहारा लेता है।” — (चिन्तामणि, पृ० ३५३)।

इतिहास पर प्राप्त स्मृत्याभास कल्पना और प्रत्यभिज्ञानावृत स्मृत्याभास कल्पना पर विचार हुआ। जब उन स्मृत्याभास कल्पना का विचार करना है जो शुद्ध अनुमान के आधार पर चलती है। यहाँ इसका सकेत शुद्ध अनुमानाश्रित कर देना आवश्यक है कि अनुमान बिना प्रत्यक्ष प्रतीति, स्मृत्याभास कल्पना वस्तु आदि के नहीं हो सकता, जब इस कल्पना में भी द्वारा रसावुभूति प्रत्यभिज्ञान की प्रक्रिया अपेक्षित है। किसी अप्रतिष्ठित भ्रमावस्था को देखकर मानक व्यक्ति उसमें घटित अतीत का तात्पर्य सम ग्रहण, चक्षुष्य पहल आदि का अनुभव अनुमानाश्रित कल्पना के आधार पर करता है और उसमें जीन होता है। पहले किसी अप्रतिष्ठित प्रत्यक्ष वस्तु का दर्शन होता है, फिर इसी प्रत्यक्ष दर्शन के आधार पर अनुमान का सहारा ले कल्पना रूप विधान करता है, जिसमें हृदय लीन होता है। इस प्रक्रिया से स्पष्ट है कि अनुमानाश्रित प्रत्यभिज्ञानरूपा कल्पना रस-संचार के उपयुक्त है। आचार्य शुक्ल कहते हैं कि इस प्रकार रखे “रूप और व्यापार हमारे जिन भौतिक रागात्मक भाव के जाल-जुन होते हैं उसका हमारे व्यक्तिगत योग धर्म से कोई सम्बन्ध नहीं जब उसकी स्वात्मकता स्पष्ट है।” — (चिन्तामणि, पृ० ३५३)।

ऊपर ‘स्मृत रूप विधान’ की स्वात्मकता का विवेचन हुआ है। इससे स्पष्ट है कि इसका सम्बन्ध प्रधानरूपेण अतीत से ही है। प्रश्न उठता है कि क्या अतीत वृत्त में स्वात्मकता की स्थिति है? आचार्य शुक्ल कहते हैं—हाँ। उनके मतानुसार अतीत की स्मृति में मनुष्य के लिए स्वाभाविक आकर्षण है, यह मुक्ति लोक है, जहाँ मानव अनेक कल्पना से छूटकर अपने विशुद्ध रूप में विचरता है। और हम यह देख चुके हैं कि आचार्य शुक्ल हृदय की मुक्तावस्था को ही रसावुभूति की अवस्था मानते हैं। इन विवेचन से यह भी स्पष्ट है कि प्रत्यक्ष तथा स्मृत रूप-विधान में भी स्वात्मकता योग की शक्ति है, जो आचार्य शुक्ल की मौलिक मान्यता है।

रसात्मक बोध के एक और रूप की विवेचना करनी है। आचार्य शुक्ल के प्रकृति-प्रेम की चर्चा हम कई स्थलों पर कर चुके हैं। वे काव्य में यथातथ्य संश्लिष्ट प्रकृतिवर्णन के कितने बड़े समर्थक हैं, यह बात प्रत्यक्ष प्रकृति-दर्शन किसी पर अप्रकट नहीं है। उनकी धारणा है कि प्रत्यक्ष द्वारा रस बोध, प्रकृति-दर्शन तथा काव्यगत यथातथ्य संश्लिष्ट प्रकृति-वर्णन दोनों में रसात्मक बोध की समता विद्यमान है। यह तो सर्वमान्य है कि आज की नागरिक सभ्यता ग्राम, वन, पर्वत आदि प्रकृति की विभूति में बसकर इस रूप में दिखाई पड़ रही है। अभिप्राय यह कि आज के नगर-निवासियों के पूर्वज कभी ग्राम, वन, पर्वत पर निवास करते थे, जहाँ प्रकृति का साम्राज्य तब भी छाया रहता था और वह (साम्राज्य) अब भी किन्हीं रूपों में अस्तित्व में है। निष्कर्ष यह कि प्रकृति से हमारा साहचर्य बहुत ही प्राचीन है। साहचर्य द्वारा हेतुशून्य प्रेम की सृष्टि होती है। अतः प्रकृति से हमारे प्रेम की स्थापना स्वाभाविक है। आचार्य शुक्ल का कथन है कि प्रकृति-प्रेम हमारे अन्तःकरण में यात्रना के रूप में वंशपरम्परा से विद्यमान है। ऐसी स्थिति में प्रकृति का, हमारे प्रेमभाव का आलंबन होकर, रसातुभूति कराना स्वाभाविक ही है।

ऊपर हमने कहा है कि आचार्य शुक्ल प्रकृति को लेकर दो स्थितियों में रसातुभूति का प्रतिपादन करते हैं, एक प्रत्यक्ष प्रकृति-दर्शन में और दूसरे काव्यगत यथातथ्य संश्लिष्ट प्रकृति वर्णन में। प्रत्यक्ष प्रकृति-दर्शन में रसातुभूति प्रत्यक्ष कविविज्ञान में रसातुभूति के अतिरिक्त और कुछ नहीं है, जिसकी विवेचना हम ऊपर कर चुके हैं। यहाँ इस विषय में यह उद्धरण ही अलग होगा—“मैंने पहाड़ों पर या जंगलों में घूमते समय बहुत-से ऐसे साधु देखे हैं, जो लहराते हुए हरे-भरे जंगलों, स्वच्छ शिलाओं पर चाँदी से ढक्ते हुए झरनों, जोकड़ों भस्ते हुए हिरण्यों और जल को छककर चूमती हुई डालियों पर कलरव कर रहे विहंगों को देख मुग्ध हो गए हैं। काले सेव जय अपनी छाया डालकर चित्रकूट के पर्वतों को नील-वर्ण कर देते हैं, तब नाचते हुए नीलकंठों (मोरों) को देखकर सभ्यताभिमान के कारण शरीर चाहे न नाचे, पर मन अवश्य नाचने लगता है। इसमें कोई सन्देह नहीं कि ऐसे दृश्यों को

देखकर हूँ होता है। इसे एक सचारी भाव है। इसलिये यह मानना पड़ेगा कि उसमें मूल में रति भाव, वर्तमान है, और यह रति भाव उन दृश्यों के प्रति है।'—(रत्न = प्राकृतिक दृश्य) ।

अब काव्यगत प्रकृति रचन में रसात्मक रोष उत्पन्न करने की क्षमता पर विचार करना है। ऊपर के उद्घरण से स्पष्ट है कि प्राग्भूत प्रकृति-दर्शन में रसानुभूति की प्रक्रिया के अवर्गत प्रकृति दशक के रति-भाव काव्यगत पथात्म्य का जालबन है। प्रकृति का पथात्म्य सखिल चित्रण अथवा सखिल प्रकृति चित्रण काल में होगा तब भी प्रकृति रति के रति-भाव का जाल-

द्वारा रस बांध बन रहेगा, क्योंकि यह (कवि) उसके प्रति प्रेम के कारण ही उसका रसन करता है, और जब पाठक या श्रोता रस का पढ़े या सुनेगा तब उसके लिए भाव यह जालबन ही रहेगा, भाव का आश्रय यह, कवि की भाँति, रस्य होगा। तात्पर्य यह कि कवि, पाठक और श्रोता ताना की दृष्टि से प्रकृति जालबन टूटती है। यहाँ उन त्रियों का भी समाधान हो जाना चाहिए जो प्रकृति को जालबन के रूप में ग्रहण करने पर उठ सकते हैं। पहला प्रश्न तो यह उठता है कि जब रसानुभूति के लिए विमूर्तपक्ष—जालबन और जालबन—के पूरे चित्रण की आवश्यकता साहित्यशास्त्र में उल्लिखित है तब केवल जालबन के चित्रण द्वारा रसानुभूति कैसे होगी। इस विषय में जांचाय शुक्ल का यथन यह है कि प्रकृति की लहर निमाव, अनुभाव और सचारी से पुष्ट भाव व्यञ्जना भी हो सकती है, पर "मैं आलम्बनमान के निगद रचन को श्रोता में रसानुभव (भावनुभव सहो) उत्पन्न करने में पूर्ण समर्थ मानता हूँ।"—(काव्य में प्राकृतिक दृश्य)। उनका मत है कि यदि ऐसा न माना जायगा तो 'नाविका-मेद' और 'नयशिर' के सैकड़ों ग्रंथों की रचना व्यर्थ समझनी पड़ेगी, निम जालबन या उसके किसी अंग मात्र का ही रचन होता है। विचार करने पर जांचाय शुक्ल का पक्ष बहुत सटीक प्रतीत होता है, क्योंकि ऐसी स्थिति में कवि आश्रय के रूप में अपने को स्थित करके उनका रचन तो करता ही है श्रोता और पाठक भी उनको पढ़ते समय या तो स्पष्ट आश्रय बन जाता है अथवा किसी आश्रय की कल्पना कर लेता है। साहित्यशास्त्र के

ग्रंथों में रस के सभी अवयवों की नियोजना के पश्चात् रस-निष्पत्ति की स्थापना का भी कारण है। वह यह कि रस-सिद्धांत की विवेचना करते समय आचार्यों के संमुख दृश्यकाव्य ही थे, जिनमें रस के सभी अवयवों की नियोजना हो सकती है। पर पाठ्य-काव्यों द्वारा भी रसानुभूति होती है जिनमें कभी-कभी आलम्बन के चित्रण मात्र से रस-निष्पत्ति हो सकती है, क्योंकि इस अवस्था में पाठक वा श्रोता आश्रय का आशेष कर लेता है। अतः इस विषय में आचार्य शुक्ल की स्थापना (थियरी) सुक्तिसंगत है।

प्रकृति को आलम्बन-रूप में ग्रहण करने में दूसरे विवाद की आशंका यह है कि साहित्य-शास्त्रों में प्रकृति उद्दीपन के रूप में ही गृहीत है, आलम्बन के रूप में नहीं, अतः यह सिद्धांत उचित नहीं। ऐसे लोगों का पक्ष यह है कि आलम्बन का चेतनायुक्त या सजीव होना आवश्यक है, जिससे यह आश्रय के भावों का ग्रहण (रिस्पांस) कर सके, और प्रकृति जड़ है। ऐसी स्थिति में रसानुभूति संभव नहीं। आचार्य शुक्ल के पक्ष से यह कहा जा सकता है कि बीभत्स रस में घृणा का आलम्बन जड़ भी होता है और उसके द्वारा रस-प्रतीति होती है, अतः आलम्बन के अङ्गत्व को लेकर विवाद उपस्थित करना ठीक नहीं। कहना न होगा कि यह विवाद भी दृश्यकाव्य को ही लेकर है। फिर प्रकृति के यथावस्थ संदृष्ट चित्रण में जड़ समझी जानेवाली प्रकृति ही, जितने पेड़, पौधे आदि होते हैं, उपयोग में नहीं आती, उसमें उसके सजीव प्राणियों का भी चित्रण मिश्रित रहता है। एक बात और। काव्य के क्षेत्र में वस्तुतः जड़ मानी जानेवाली प्रकृति भी प्रायः जड़ के रूप में नहीं गृहीत होती। प्रकृति पर भावनाओं का आरोप कर कवि-भाग जो उसे सजीव बना देते हैं, उसकी विवेचना हम काव्य और प्रकृति पर विचार करते हुए कर चुके हैं। लक्षण ग्रंथों में उद्दीपन के रूप में गृहीत प्रकृति भी सर्वत्र जड़ के रूप में ही चित्रित नहीं होती। वह हँसती, बोझती, मुगती, रुठती-सी भी वर्णित होती है। इस प्रकार हमें विदित होता है कि आचार्य शुक्ल द्वारा प्रतिपादित यह मत कि प्रकृति-दर्शन और वर्णन में स्वात्मक बोध की क्षमता है विवेचना करने के पश्चात् ठीक उत्तरता है।

आचार्य शुक्ल ने रस के कुछ अवयवों पर अपने विचार प्रकट किए हैं,

जो हिंदी की परंपरा के विरुद्ध जान पड़ते हैं। पर उनके तद्विपरक विचार सस्कृत के रस-ग्रंथों से मेल खाते हैं। हिंदी के कुछ रस हाव और अनुभाव चित्रण ने भी ऐसी बातें कही हैं, जो आचार्य शुक्ल के ही भिन्नता विचारों के अनुकूल पड़ती हैं। आगे हम इन्हीं पर विचार करें। आचार्य शुक्ल 'हाव' और 'अनुभाव' की भिन्नता प्रतीत पादित करते हैं—आलस्य और आभ्रय की दृष्टि से। हिंदी के ०क्षण-ग्रंथों में इह एक माना गया है—आभ्रय की चेष्टा के रूप में। आचार्य शुक्ल का मत यह है कि आभ्रय की चेष्टाएँ अनुभाव हैं, और हाव नायिका को रसमयी बना देने के लिए आलस्य माना है। नायिका आलस्य हुआ करती है, उसकी मर्यादावृत्तता बढ़ाने के लिए जो अलंकार या हाव उसके रसचित्रण में नियोजित किए जायेंगे, वे आभ्रय के भावों को उद्दीप्त करेंगे। इतिहासशास्त्र का सांग सगंध आलस्यगत उद्दीपन से है, आभ्रयगत अनुभाव से नहीं।—(देहिण्य नाट्य म सङ्ख्याद, पृ० ५८-५९ और गोस्वामी तुलसादास, पृ० १०१-१०२)। विचार करने पर कत होता है कि आचार्य शुक्ल का यह नाट्य शास्त्रानुमादित है। अनुभाव और हाव की पृथक्-पृथक् विवेचना करने से बात स्पष्ट हो जायगी। इस विषय में विचार के पूर्व यह समझ रखना चाहिए कि लक्षणग्रंथों में नायिका प्रायः आलस्यन मानी गई है और नायक आभ्रय। व्यावहारिक दृष्टि से विचार करने पर निश्चित होता है कि इनमें विपर्यय भी हो सकता है और होता है। अनुभव ने इस विषय को स्वीकार किया है। उदाहरण यह कि कटाक्ष आदि आभ्रय के हृदयगत भावों को व्यक्त करने के कारण या साधन है, इस दृष्टि से तो ये अनुभाव हैं। पर आभ्रय की इन चेष्टाओं का देखकर आलस्यन के हृदय के भाव उद्दीप्त होते हैं, ये चेष्टाएँ आलस्यन के भावों का सिद्धांत बनती हैं, इस दृष्टि से कटाक्ष आदि चेष्टाएँ उद्दीपन हैं।

● ननु कटाक्षोदय ऊधनुर्दीपनविभावो न भवन्ति, दृष्टे कटाक्षार्द्धा कामिनोऽपि नोविचारः परिपूर्ण भवति । अनुभवस्तद्धित्वेनापह्नेतुमशक्यत्वात् । किंच, प्रार्थनान्यमतिरपि हृत्पादय इति चेत् । सत्यम्, कटाक्षदीप्ता करणत्वेनानुभावः सत्यम्, विषयवेनोद्दीपनविभावत्वम्, तथा चात्मनि रम्याऽनुभवरक्षणत्वेन

हिंदी में मुलाम नवी ने अपने 'रस-प्रबोध' में इस विषय में ऐसी ही बातें कही हैं। अभिप्राय यह कि अनुभाव का संबंध सदैव भाव के आश्रय से होता है, इसमें किसी प्रकार-विषय-जहाँ उपस्थित होता। अनुभाव विषय-भेद से उद्दीपन के रूप में ग्रहण किया जाय, यह दूसरी बात है। आलंबनकी चेष्टाएँ कभी अनुभाव के रूप में ग्राह्य नहीं हो सकती। अनुभाव के विषय में आचार्य शुक्ल यहाँ कहते हैं।

ऊपर हमने देखा कि हाव को आचार्य शुक्ल आलंबन से संबंध उद्दीपन के रूप में ग्रहण करते हैं, जो उसका आलंबन होता है। वे आश्रय से इसका संबंध नहीं स्वीकार करते। अतः यह अनुभाव के समकक्ष नहीं रखा जा सकता, जैसा कि हिंदी के लक्षणकार कवि मानते हैं। भातुभट्ट हाव के विषय में वैसी ही बातें कहते हैं, जैसी कि आचार्य शुक्ल। उनका कहना है कि स्त्रियों की गृन्ता-रिच चेष्टाएँ हाव हैं। ये स्त्रियों में स्वभावज हैं। पुरुषों में हाव स्वाभाविक नहीं प्रसृत औपार्जिक है। और इसका हम निर्देश कर चुके हैं कि काव्य-शास्त्रीय मंत्रों में नायिका आलंबन के रूप में ग्रहीत होती है। अतः हाव आलंबनग्रस्त है, अनुभाव से इसका कोई संबंध नहीं। इस प्रकार हम देखते हैं कि अनुभाव और हाव की भिन्नता के विषय में आचार्य शुक्ल का विचार सुक्ष्म और स्पष्ट है।

भाष्य प्रति काटाक्षरद्वयोऽनुभावाः । ते च दृष्टिगोचरीभूतः कामिनीर्नोचिकार
कारयन्तो विषयस्वेवोद्दीपनविभाव इति ।—रसतरंगिणी, तृतीय तरंग ।

तत्र विषयपरिज विव्रिति है, ये सत्र सात्विक भाव ।

भाष्य परगट करन हित मने जात अनुभाव ॥

नारी औ नर करत है को अनुभाव उद्देत ।

सैं वै दूजे और को नित उद्दीपन होत ॥ ५७५—७६ ॥

—न० विजनायप्रसाद मिश्र कृत 'वाङ्मय-विमर्श', पृ० २९८ से उद्धृत ।

नारीणां शृंगारचेष्टा हावः । स च स्वभावजो नारीणां । ननु विश्वोक्ति-
लासविच्छिदिविभ्रंसाः पुरुषाण्यपि संभवन्तीति चेत् । सत्यम्, तेषामप्यौपाधिकः
स्वभावताः शृंगारमेव । नन्वेवं यदि तासां सर्वत्र ते कथं न भवन्तीति चेत् ।
सत्यम्, उद्दीपकान्वयव्यतिरेकान्यां नायिकायां हावविमोचतिरोभावाविति ।—
रसतरंगिणी, पष्ठ तरंग ।

‘उत्साह’ जालबन के निम्न में जाचार्य शुक्ल की मान्यता यह है कि वह (जालबन) “कोई रिक्त या दुष्कर ‘बम’ ही होता है।”—(गोस्वामी तुलसीदास, पृ० ११३)। भारतीय ग्रन्थों में युद्धों के आत्मन उत्साह का जालबन के रूप में विवेचित निधारित किया गया है, जो शत्रु हुआ दुष्कर बम करता है। ‘उत्साह’ के जालबन के विषय में जाचार्य शुक्ल ने धनुषयुद्ध का प्रसंग लेकर विचार किया है, जहाँ धनुष हा निश्चेतव्य है। उनका कहना है कि धनुष तो शत्रु की भाँति लक्ष्य नहीं रहा है। अतः उत्साह का जालबन दुष्कर बम होता है। जहाँ तक जालबन का संबंध है जाचार्य शुक्ल का पक्ष बहुत ही ठीक है, पर-चंदन जालबन के उपस्थित होने पर साहित्यग्रन्थों के पक्ष की जरूरत भी नहीं जा सकती। हाँ, उत्साह का भाव जागरित होने पर कुछ बटि का कार्य करने का लक्ष्य जरूर होता है, यह बात दूसरी है कि पाप को हाथ में ले लेने पर यह हमारी शक्ति द्वारा सरल प्रतीत हो।

सचारी भावों पर विचार करते हुए जाचार्य शुक्ल ने यह कहा है कि एक सचारी भाव दूसरे सचारी भाव का स्थानी-रक्षक आ सकता है। उनका मत है कि जो सचारी भाव विमान, अनुभाव और सचारी से सचारी भाव का पुन होकर स्थानी भाव का सा अनुभव करा सकता है, पर स्थानी भावत्व यह ऐसा स्थानी भाव न होना जो स्वस्थ-तक पहुँचा सके। उनके कहने का अभिप्राय यह कि सचारीयों के इस प्रकार के विधान द्वारा उनके स्थानी भावों का अनुभूति दरमय उन्हीं की अनुभूति होती है। अतः ये स्वतंत्र रूप में अपना कार्य कर स्वस्थ-के आस-पास तक पहुँचाने का प्रयत्न करते हैं। रति के सचारी अस्वस्थ और अमर को वे दूरी कीटि में रखते हैं।—(देविण जायसी ग्रन्थालोक, पृ १३४-३५)। साहित्यग्रन्थों में भी सचारीयों की ऐसी विवेचना हुई है। अतः यह न समझना चाहिए कि उन्होंने परंपरा विरुद्ध कोई बात कही है।

‘काव्य में लोक मंगल की साधना-स्था’ पर विचार करते हुए जाचार्य शुक्ल ने कहा है कि किसी प्रत्यक्ष राज्य ने प्रधान पात्र का नायक में कोई मूल

प्रेरक भाव वा बीज भाव की स्थिति रहती है जिसकी प्रेरणा से काव्य का कार्य-व्यापार चलता है। इस बीज की प्रेरणा से ही अन्य भावों का भी स्फुरण होता है। प्रधान पात्रगत इस बीज भाव का कार्य वैसा ही है जैसा कि आवश्यकत स्थायी भाव का, जिससे अनेक संचारी भाव संबद्ध हैं। आचार्य शुक्ल की धारणा है कि बीज भाव भावः कवणा और प्रेम होता है। बीज भाव वा मूल प्रेरक भाव की प्रेरणा से कोमल और प्रसन्न दोनों प्रकार के भावों की अवतारणा काव्य में हो सकती है, और बीज भावों का संबंध यदि लोक के मंगल विधान से होता है तो पश्य वा कठोर भाव भी सुंदर प्रतीत होते हैं। जिस पात्र में इस प्रकार के बीज भाव की स्थापना रहती है उसके साथ श्रोता, पाठक वा दर्शक का सादात्म्य होता है, वह उससे सदानुभूति रखता है। यहाँ ध्यान यह रखना चाहिए कि बीज भाव की 'व्यापकता' तथा 'निर्विशेषता'—अर्थात् अधिक से अधिक लोक-मंगल की भावना तथा अपनरथ के अधिक से अधिक त्याग—के कारण ही उसमें सादात्म्य उत्पन्न करने की अधिक से अधिक शक्ति होगी। आचार्य शुक्ल ने इस बीज भाव को साहित्य-शास्त्रों में विवेचित स्थायी भाव और अंगी भाव से भिन्न माना है। इसकी भिन्नता पर विचार कर लेना चाहिए। उपसुक्त विवेचन से यह स्पष्ट है कि बीज भाव द्वारा काव्य के उसी लक्ष्य की सिद्धि होती है, जिसकी रस की मध्यम दशा से, अर्थात् बीज भाव का संबंध काव्यगत शील-चित्रण (फैरेस्टर-इजेशन) से है, जिसके द्वारा, आचार्य शुक्ल के मतानुसार, रस की मध्यम कोटि की अनुभूति होती है। और स्थायी भाव की सफल नियोजना द्वारा रस की पूर्ण दशा वा उत्तम दशा की अनुभूति होती है। इस प्रकार लक्ष्य-भेद से स्थायी भाव तथा बीज भाव में भेद प्रतिपादित किया गया है—ऐसा प्रतीत होता है, क्योंकि इनमें भेद की विवेचना स्वयं आचार्य शुक्ल ने नहीं की है। अब अंगी भाव और बीज भाव के भेद पर विचार करना चाहिए। अंगी भाव से आचार्य शुक्ल का अभिप्राय साहित्य-शास्त्र में कथित अंगित (वा प्रधान-रूप में व्यंजित) व्यभिचारी वा संचारी भाव से प्रतीत होता है, जो स्वतंत्र-रूप में भी विभाव, अनुभाव, संचारी भाव से युक्त हो व्यंजित हो सकता है; और जिसकी अनुभूति श्रोता, पाठक वा दर्शक को रस

जो वृणारम्भा तक नहीं पहुँचाती। इसकी चिन्तना हम कर रहे हैं।
 चीन भाव की अनुभूति रख कर मध्यम दशा की अनुभूति है, इस हम देख
 चुके हैं, और हम अभी भाव की अनुभूति समझना तक जा ही नहीं सकती,
 अतः अंगों तथा चीन भाव का भेद अध्ययन्य मन्त्र है।

आचार्य शुक्ल ने स्व विद्यालये पर विचार करते हुए हमारी दृष्टि प्रायः ऐसी ही
 विषयों पर रही है जिन पर उनकी मौलिक उद्धान्ताएँ हैं। इसका अभिप्राय
 यही है कि उनकी उपलब्ध प्रतिभा (आरिजिनल क्रिनिग) का उद्घाटन
 हो पाय।

हिंदी आलोचना क्षेत्र में आचार्य शुक्ल द्वारा किए गए कार्यों की चिन्तना करते हुए हमारी दृष्टि यथास्थान इस क्षेत्र में उनके ऐतिहासिक महत्त्व,
 उनकी उपलब्ध साहित्य-चिन्तना शक्ति, उनकी विद्वत्-
 भावोपेक्षा के क्षेत्र विपिन विशिष्टता या पदना (एरिनिग सी) तथा देखी ही
 म आचार्य शुक्ल का उनकी अन्य विवेकाना पर रही है। आचार्य शुक्ल उन

जाने जाते आलोचना में वे जा अपना मौलिक प्रस्थान स्थान
 करते हैं, स्थापित प्रस्थान से चकर मुन्सी बुद्धि और
 परिष्कृत दृष्टि द्वारा साहित्य-चिन्तना के शिष्ट लक्ष्य तक पहुँचते हैं, और
 निर्गति लक्ष्य की दृष्टि पथ में रखकर इतना प्रभूत और मान्य (कन्विगिग)
 दृष्टि कर जाते हैं कि साहित्य पर उनका अमिट उपपन्न जाती है, अनेक
 साहित्यकार उनके अनुयायी हो जाते हैं। आचार्य शुक्ल की आलोचनाओं में
 हिंदी साहित्य की मौलिकता तथा आत्मनिर्भरता देकर उसे कितना ऊँच उठाया,
 उसका कितना परिष्कार किया, वह (हिंदी साहित्य) उन (आलोचनाओं)
 से कितना प्रभावित हुआ, यह किसी पर प्रश्न नहीं है। वे इस पर अपना
 अमिट उप जोड़ गए हैं। हमें विदित है कि हिंदी में आलोचना का शुक्ल
 उपस्थान (मूल) यही है, जिसका कार्य आचार्य शुक्ल के पथ पर चलकर
 उनकी मान्यताओं का प्रविपादन, समर्थन और निरास करना है। इस उपस्थान
 के प्रमुख और मान्य आलोचकों में प० निम्बनाथप्रसाद मिश्र और प० कृष्णशंकर
 शुक्ल का नाम लिया जा सकता है। आचार्य शुक्ल की आलोचना से वे भी
 प्रभावित हुए जिनका लक्ष्य उनके कुछ भिन्न है। मरा अभिप्राय आचार्य

युग के कुछ शिष्ट आलोचकों से है, जिनके अग्रणी हैं पं० नंददुलारे वाज-
पेयी । ये लोग भी प्रत्यक्षतः वा परोक्षतः आचार्य शुक्ल के प्रभाव से नहीं बच
सके, और कुछ तो उनका प्रभाव स्पष्टतः स्वीकार करते हैं । हम कहना यह
चाहते हैं कि आचार्य शुक्ल ने संपूर्ण हिंदी-साहित्य को प्रभावित किया—अपनी
शैलिक-प्रतिभा द्वारा । यह तो हुआ हिंदी-साहित्य-क्षेत्र में उनका कार्य । भारत
के अन्य साहित्य के आलोचकों की दृष्टि में स्वतः अब हम आचार्य शुक्ल पर
विचार करते हैं तब विदित होता है कि उनके बीच भी बे एक रत्न की भाँति
कामगा रहे हैं ।

इतिहास

"In the like manner the historian of literature must be distinguished from the critic of literature. The task of research among the remains of a literary period is distinct from the task of estimating those remains for what they may be intrinsically worth. A literary historian who may do invaluable work in compiling, shifting, annotating, editing, is often a very poor critic. And, vice versa, the most discriminating literary critic, having neither the inclination nor the industry to master masses of third rate work is seldom also a first-rate literary historian." [साहित्य के इतिहासकार और आलोचनाकार में भेद स्थापित करना आवश्यक है। किसी साहित्य काल को उपलब्ध सामग्री के अनुसंधान कार्य और उसके समर्थ मूल्यांकन में भेद है। साहित्य का इतिहासकार चाह सकता है, प्रामाणिकता का परीक्षण, टिप्पण और संपादन का जम्बूखाना कार्य करे फिर भी प्रायः अति निम्नवर्गीय का आलोचक होता है। जोर, ठीक इसके विपरीत नीर और शिथिल साहित्यालोचक में निम्न वर्गीय की प्रशंसा का परीक्षा का निम्नवर्गीय की न तात्तुति होती है और न वह उसके लिए धर्म ही करता है फिर भी वह नर नर साहित्य का भेद इतिहासकार होता है।]—आर० ए० स्कॉट जेम्स, 'दि मकिंग ऑफ लिटरेचर', पृ० २४-२५।

साहित्य के (और विज्ञान के भी) इतिहास प्रस्तुत करने की प्रथा जमाने की है। इस प्रथा का आरम्भ इसकी उत्पत्ति शक्ती के अन्तिम भाग से हो तो गया था, पर इसका विशेष प्रचलन बीसवीं शक्ती के इतिहास और साहित्य आरम्भ से ही समझना चाहिए, जोर यह समझना जानें कि जिस साहित्य का इतिहास नहीं उसका अध्ययन करना समझ नहीं। वस्तुतः बात भी ऐसी ही है, क्योंकि

किसी साहित्य के इतिहास के द्वारा उसके मूल और विकास का सम्यक् बोध हो जाने के पश्चात् उसके विभिन्न कालों, अंगों, विशिष्ट रचनाओं वा रचनाकारों आदि के सम्यक् अन्वयन (दिटेस्ट स्टडी) के लिए मार्ग मिल जाता है। इस प्रकार किसी साहित्य का इतिहास उसके सहस्र-भेद के साधन के रूप में सिद्ध होता है। कहना न होगा कि साहित्य के इतिहास का प्रणयन विशुद्ध इतिहास-प्रणयन की शैली के अनुकरण पर ही है। विशुद्ध इतिहास प्रायः किसी देश-काल की अतीत सामाजिक, धार्मिक, राजनीतिक विशिष्ट घटनाओं और व्यक्तियों आदि का परिचय मिलता है और साहित्य के इतिहास द्वारा उक्त परिस्थिति में विशिष्ट व्यक्तियों द्वारा विनिर्मित अतीत साहित्य का परिचय। इस प्रकार विशुद्ध इतिहास (प्योर हिस्ट्री) और साहित्यिक इतिहास (लिटरेरी हिस्ट्री) का घनिष्ठ संबंध स्थापित होता है, क्योंकि कोई देश और काल अपने साहित्य पर अपनी अमिट छाप या संस्कार छोड़ जाता है। साहित्य और समाज का अन्योन्याश्रित संबंध सबको विदित ही है। एक बात और। विशुद्ध इतिहास और साहित्यिक इतिहास में साम्य भी है—पर अपने-अपने क्षेत्र में ही। इतिहास जो कुछ होता है सब काष्ठ-कमानुसार, मुग्नकलित और सुसंपन्न। साहित्य के इतिहास में भी किसी साहित्य का परिचय उक्त प्रणाली के अनुसार ही रहता है। वस्तुतः 'इतिहास' शब्द से ही उसमें (इतिहास में) उक्त तथ्यों की संस्थिति का ज्ञान हो जाता है। इतिहास-प्रणयन-पद्धति के विषय में आचार्य शुक्ल ने भी प्रसंगत ऐसी ही बातें कही हैं—“जब कि प्रत्येक देश का साहित्य वहाँ की जनता की चित्तवृत्ति का संक्षिप्त प्रतिबिम्ब होता है तब यह निश्चित है कि जनता की चित्तवृत्ति के परिवर्तन के साथ-साथ साहित्य के स्वरूप में भी परिवर्तन होता चला जाता है। आदि से अंत तक इन्हीं चित्तवृत्तियों की परंपरा को परखते हुए साहित्य-परंपरा के साथ उनका सामंजस्य दिखाना ही 'साहित्य का इतिहास' कहलाता है। जनता की चित्तवृत्ति बहुत कुछ राजनीतिक, सामाजिक, सांप्रदायिक तथा धार्मिक परिस्थिति के अनुसार होती है। अतः कारण-स्वरूप इन परिस्थितियों का किंचित् दिग्दर्शन भी साथ ही साथ आवश्यक होता है।” (इतिहास, पृ० १)। इस उद्धरण से स्पष्ट है कि साहित्य के इतिहास के विषय में आचार्य शुक्ल के वैसे ही विचार हैं जिनका विवेचन हम ऊपर कर चुके हैं।

साहित्यालोचन तथा साहित्य के इतिहास के सम्बन्धित होने की वजह प्रायः मुनी जाती है। यह तो स्पष्ट है कि साहित्य के इतिहास के अन्तर्गत उसके सभी अंग—काव्य, उपन्यास, कहानी, निबंध, आलोचना आदि साहित्यालोचन का इतिहास जाता है। यहाँ ध्यान यह रखना चाहिए कि और साहित्य किसी साहित्य के इतिहास में उसका आलोचना का भी का इतिहास इतिहास ही होगा—उसका सृष्टिकालिक वा सुमयिक परिचय ही होगा। हाँ, यह जरूर है कि आलोचना के इतिहास द्वारा आलोचक उसका परिचय प्राप्त करके अपनी आलोचना में परिष्कार या विनास करने का प्रयत्न करे। पर, इतिहास और आलोचना हे दो भिन्न वस्तुएँ जरूर, दोनों को सत्तारों भिन्न भिन्न जरूर हैं। दोनों की सत्तारें भिन्न ही हैं, पर यह भी स्पष्ट है कि दोनों का संरक्ष भाँ सुलझा नहा जा सकता, क्योंकि आलोचना की सामग्री या आलोच्य विषय वा रचनाकार इतिहास से ही ग्रहण किया जाता है। कोई साहित्य-काल या उसका रचनाकार जब साहित्य को अपनी देन (कॉन्ट्रिब्यूशन) से योगित करता है, सभी यह आलोच्य बनता है और जिस काल या व्यक्ति का संरक्ष इस देन से होगा उसका संरक्ष साहित्य के इतिहास से भी होगा। गोरखरां गुलसीदास हिंदी साहित्य के इतिहास के एक अनूय रचनाकार हैं, जहाँ उनकी आलोचनाएँ प्रभूत रूप में प्राप्त होती हैं। हम कहना यह चाहते हैं कि इतिहास और आलोचन एक-दूसरे को भिन्न वस्तुएँ हैं तो, पर उनकी अभिन्नता में भी संदेह नहीं किया जा सकता। इतिहास ही उसका आधार होता है।

साहित्य-संसाधक प्रायः यह कहा करते हैं कि इतिहास में किसी साहित्य काठ की प्रशस्ति (ट्रेड्मार्क) की विवेचना, हानी चाहिए उससे सम्यक् व्यतिरिक्त (पर्सनैलिटीज) की नहीं। बात भी सिद्धान्त-साहित्यिक इतिहास टोकर है। जमिनाय यह कि इतिहास द्वारा साहित्य की प्रशस्ति और प्रशस्ति के परिचय दिया जाय किसी निगिष्ट रचनाकार की आलोचना न दी जाय। आचार्य शुक्ल भी "इतिहास की पुस्तक में किसी की पूरी क्या अधूरी आलोचना भी नहीं जा सकती।"—(इतिहास, जनव्य, पृ० ७) के पक्षपाती हैं। पर देखा

यह जाना है कि भारतीय तथा अभारतीय सभी साहित्यिक इतिहासकार साहित्य की प्रवृत्तियों का निवेष्टन तो करते ही हैं, रचनाकारों की संक्षिप्त आलोचना भी प्रस्तुत करते हैं। वस्तुस्थिति तो यह है कि भारतीय तथा अभारतीय साहित्य के कुछ इतिहास ऐसे हैं जिनमें रचनाकारों की संश्लेष में जितनी प्रौढ़ (मार्तन्दा) आलोचनाएँ मिलती हैं उतनी और किसी पुस्तक में नहीं। इस कथन की प्रामाणिकता 'रिक्रेट (जार्जर काप्टन रिक्रेट) द्वारा प्रणीत 'अँगरेजी साहित्य का इतिहास' (ए हिस्ट्री आफ इंग्लिश लिटरेचर) से सिद्ध हो सकती है। आचार्य शुक्ल ने भी अपने इतिहास में इस शैली का ग्रहण किया है। अभिप्राय यह कि साहित्य के इतिहास-ग्रंथों में साहित्य की आलोचना भी प्राप्त होती है—यद्यपि सिद्धांततः ऐसी योजना आवश्यक वा अनिवार्य नहीं है।

आजकल ऐतिहासिक आलोचना (हिस्टोरिकल क्रिटिसिज्म) का बड़ा मान है। इस आलोचना का केवल यह अभिप्राय नहीं कि साहित्य की आलोचना में छद्म इतिहास का ही उपयोग हो, प्रत्युत यह ऐतिहासिक आलोचना भी कि इसमें साहित्य के इतिहास का भी साहाय्य लिया और साहित्यिक इतिहास जाय। इस विवेचन का अभिप्राय यही दिखाना है कि साहित्य के इतिहास तथा उसके आलोचना का धर्मनिरपेक्ष संबंध है, दोनों अन्योन्याश्रित हैं।

यहाँ विद्युद्भूत इतिहास और साहित्यिक इतिहास की एकता, इतिहास का सार्वभौम तथा आलोचना और उसके सर्वप्रथम पर विचार आचार्य शुक्ल कृत 'हिंदी-साहित्य का इतिहास' के विवेचन की सुविधा के लिए 'हिंदी-साहित्य का इतिहास' ही किया गया है। हिंदी-साहित्य में आचार्य शुक्ल के इस इतिहास का महत्त्व इतिहास का बड़ा मद्भूत है। हिंदी-साहित्य का यह सर्वप्रथम वार्षिक इतिहास है। और यद्यपि इसके प्रकाशित होने के पश्चात् अनेक साहित्य-चिंतकों ने अपनी-अपनी शक्ति के अनुसार अनेक इतिहास प्रस्तुत किए—इसी इतिहास की देखादेखी—तथापि इसके अतिरिक्त कोई भी ग्रंथ अब तक उतना प्रामाणिक नहीं सिद्ध हो सका है, जितना कि यह। यह आरंभ से ही साहित्यिकों का समान रूप से पता चला आ रहा है।

जाचार्य शुक्ल गले इतिहास के प्रकाशित होनेके पूर्व हिंदी में तान ग्रंथ ऐसे थे जिनसे लोग हिंदी-साहित्य का इतिहास ही समझते थे, यद्यपि उनके सच्चे अर्थ में इतिहास कहा जा सकता है। उनके नाम जाचार्य शुक्ल के पूर्व ई—श्री विश्वरूप सगर कृत 'विश्वरूपसंग्रह' (सन् १८८३), के इतिहास ग्रंथ श्री मिर्ज़ान कृत 'उत्तरा भारत की आधुनिक भाषा का साहित्य' (माइन यनाक्पूलर लिबररी आफ नारन हिंदुस्तान) (सन् १८८९) और श्री मिर्ज़ा कृत 'मिर्ज़ा मुनि' (सन् १९१३)। उपर्युक्त रचनाएँ रचित-संग्रह माने हैं, इतिहास नहीं। इनमें काल-क्रमानुसार रचित का परिचय वा कृत दिया गया है। प्राप्त रचनाओं के अध्ययन के पश्चात् समय की सामाजिक, राजनीतिक, धार्मिक अवस्थाओं आदि की दृष्टि में सत्यता का परिचय वा कृत दिया गया है। प्राप्त रचनाओं के निर्देश आदि इनमें कहा प्राप्त है, जो इतिहास-ग्रंथ के लिए आवश्यक तथ्य हैं। जाचार्य शुक्ल ने अपने इतिहास ग्रंथ में इन सभी बातों पर ध्यान रखा। अतः सच अर्थ में हिंदी में साहित्य का इतिहास सर्वप्रथम जाचार्य शुक्ल का ही प्रकाशित हुआ। इस प्रकार ऐतिहासिक दृष्टि से इस ग्रंथ का महत्व स्पष्ट है और जब भी यह हिंदी साहित्य का सर्वश्रेष्ठ इतिहास माना जाता है।

यह तो स्पष्ट है कि इतिहास का अर्थ अतीत से होता है। साहित्य का इतिहासकार जब किसी साहित्य का इतिहास प्रस्तुत करना चाहता है तब उस साहित्य में अतीत काल में प्रणीत विभिन्न रचनाओं का अनेक साहित्यिक इति- रचनाएँ उसके समग्र होती हैं, उसके सामने रचनाओं का हाथ भी रचना दर लम्बा रहता है। जिन रचनाओं की रचना इतिहासकार का स्वरूप इतिहास प्रस्तुत करना चाहता है उन्हें वह काल-क्रमानुसार सुव्यवस्थित रूप में सजाकर रखता है, पर वे रचना इतना नर, देने से ही इतिहास का रचना कहा जा सकती, क्योंकि साहित्य के इतिहास पर विद्युद् इतिहास का भी प्रभाव पड़ता है और विद्युद् इतिहास में परिवर्तित का परिवर्तन उपस्थित होने पर साहित्य के इतिहास में भी प्रायः परिवर्तन की गुरु मित्यन लगती है। हम पहले ही देख चुके हैं कि समाज, जिसके

आधार पर इतिहास निर्मित होता है, और साहित्य का बड़ा घना संबंध है। इतिहास को देखने से विदित होता है कि विभिन्न कालों की संस्कृतिगत प्रवृत्तियों में मूलतः येन केन प्रकारेण भिन्नता आ ही जाती है—धार्मिक, सामाजिक, राजनीतिक परिस्थितियों की भिन्नता के कारण। संस्कृति के अंतर्गत साहित्य भी आता है, इसलिए उसमें कुछ न कुछ परिवर्तन उपस्थित हो ही जाता है। साहित्य का इतिहासकार, इस प्रकार के विभिन्न कालों में परिवर्तन को दृष्टि में रखकर विवेचन की स्पष्टता तथा सुविधा के लिए साहित्य का—जिसका वह इतिहास प्रस्तुत करता है—कालगत वर्गीकरण करता है। साहित्यिक इतिहास के काल-विभाजन में इतिहासकार की दृष्टि विगुह इतिहास के परिवर्तन पर तो होती ही है, अतीत में प्रस्तुत साहित्य की शैली के परिवर्तन पर भी उसका ध्यान अवश्य रहता है। कहना न होगा कि इतिहास का प्रमुख लक्ष्य साहित्य का प्रवृत्ति-निर्धारण इन्हीं परिवर्तनों के आधार पर होता है। आचार्य शुक्ल ने अपने इतिहास में लगभग एक सहस्र वर्षों में विनिर्मित हिंदी-साहित्य का काल-विभाजन इन्हीं दृष्टियों से किया है। वह इस प्रकार है—

आदिकाल (वीरगाथा-काल, संवत् १०५० से १३७५ तक)

पूर्वमध्यकाल (भक्तिकाल, १३७५ से १७०० तक)

उत्तर मध्यकाल (रीतिकाल, १७०० से १९०० तक)

आधुनिककाल (गद्यकाल, १९०० से १९८४ तक)

आचार्य शुक्ल द्वारा हिंदी-साहित्य के काल-विभाजन की उपयुक्तता-अनुपयुक्तता पर विचार करने के पूर्व उन वस्तुत्यों को देख लेना अच्छा होगा जिन्हें दृष्टि में रखकर उन्होंने उपर्युक्त प्रकार का काल-विभाजन किया है। किसी भी साहित्य के इतिहास को देखने से विदित होता है कि यद्यपि उसमें किसी विशिष्ट काल में किन्हीं विशिष्ट प्रकार की रचनाओं वा प्रवृत्तियों का संनिवेश प्रधानतः रहता है तथापि किन्हीं विशिष्ट प्रकार की प्रवृत्तियों के अतिरिक्त उसमें अन्य प्रकार की रचनाएँ वा प्रवृत्तियाँ भी शोभित-चल करती हैं। हिंदी-साहित्य के इतिहास में भी यह बात पाई जाती है, और आचार्य शुक्ल ने इसे इसका (हिंदी-साहित्य की)

जान पड़ता है कि इसका आधुनिक स्वरूप ब्रम्हम्, विकसित होत-हुए प्राप्त हुआ है। मस्कृत, प्राकृत, अपभ्रंश में विकसित होकर हिंदी अपने स्वरूप को प्राप्त कर चुकी है। हिंदी-साहित्य के आदिकाल में दो प्रकार की रचनाएँ प्राप्त होती हैं—एक तो अपभ्रंश की और दूसरा देवभाषा (बोलचाल) की, जिसे हम हिंदी कह सकते हैं। गीतगोविन्द इन्हीं में गणित हैं। आचार्य शुक्ल ने आदिकाल पर विचार करते हुए अपभ्रंश में लिखी कुछ रचनाना पर भी विचार किया है, जो सांप्रदायिक हैं और साहित्य की, श्रेणी में नहीं आतीं। ऐसा उन्होंने यह दिखाने के लिए किया है कि हिंदी की एक पादो पूर्व की भाषा अब भी और किस रूप में व्यवहृत हो रही थी, हिंदी-भाषा का स्वरूप जिस (अपभ्रंश) से निकला है। अभिप्राय यह कि हिंदी भाषा के विकास की झलक दिखाने के लिए ऐसा किया गया है। इस काल में अपभ्रंश भाषा की दो चार साहित्यिक पुस्तकें भी प्राप्त हैं, पर गीतगोविन्द काल की प्रवृत्ति से उनका कोई संबंध नहीं प्रभाव होता। इस प्रकार देवभाषा या हिंदी में भी दो चार ऐसा पुस्तक इस काल में मिलता है जिनमें यद्वार आदि की प्रगति है, जिनमें इस काल की मुख्य प्रवृत्ति से कोई संबंध नहीं।

आदिकाल पर विचार करते हुए आचार्य शुक्ल ने अपनी सिद्धांत तथा नायक भी योगियों का परंपरा-ना के रूप में कुछ विस्तृत विवेचन किया है। ऐसा करने में दो उद्देश्य निहित हैं एक तो यह कि गीतगोविन्द को अपना पथ चलाने के लिए इन सिद्धांत तथा योगियों ने मार्ग प्रशस्त कर दिया था। दूसरे यह कि इनका (सिद्धांत और योगियों की) रचनाएँ साहित्य-कोटि में नहीं आ सकती और योग वाग जाय्य वा साहित्य की कोई धारा नहीं है, पैसा कुछ इतिहासकार मानते हैं। हम ऐसा कुछ हैं कि आचार्य शुक्ल साहित्य को साहित्य की ही दृष्टि से देखना चाहते हैं, इसी कारण इस विषय में उनकी यह समिति है।

हिंदी साहित्य के 'पूर्व मध्यकाल' को आचार्य शुक्ल ने 'भक्तिकाल' नाम दिया है, जो बहुत ही स्पष्ट और सुगम है। भक्तिकाल की दो धारायाँ—

निर्गुणधारा और सगुणधारा—तब इनकी (धाराओं की)
 भक्तिकाल दो दो धाराओं—निर्गुण की ज्ञानधारा और प्रेममार्ग (गुणी) धारा, सगुण की सामर्थिक और इष्टभक्ति

शास्त्रा—का स्पष्ट विवेचन प्रस्तुत कर दिया गया है ।

‘उत्तर मध्यकाल’ को आचार्य शुक्ल ने ‘रीतिकाल’ कहा है—वर्ण्य प्रस्तुत करने की पद्धति की दृष्टि से । ‘रीतिकाल’ में लगभग दो-तीन वर्षों तक प्रायः एक ही ढंग की रचनाएँ प्रचुर परिमाण में हुईं । आचार्य रीतिकाल शब्द का कहना है कि “रीतिकाल के भीतर रीतिबद्ध रचना की जो परंपरा चली है उसका उपविभाग करने का कोई संगत आधार मुझे नहीं मिला । रचना के स्वरूप आदि में कोई स्पष्ट भेद निरूपित किए बिना विभाग कैसे किया जा सकता है ?”—(इतिहास, वक्तव्य, पृ० ६) । यह तो स्पष्ट और सुसंगत है कि इस काल में रीतिकार कवियों की ही प्रधानता थी । रीति से मुक्त होकर स्वच्छन्द रूप से रचना करनेवालों की संख्या बहुत ही कम थी । अतः रीतिकाल नाम वस्तुतः बहुत ही उपयुक्त प्रतीत होता है । ऊपर हमने कहा है कि वर्णन-पद्धति की दृष्टि से उत्तर मध्यकाल का नाम ‘रीतिकाल’ रखा गया है । श्वर श्री विश्वनाथप्रसाद मिश्र ने वर्ण्य को दृष्टि में रखकर ‘रीतिकाल’ को ‘शृंगारकाल’ कहा है । उन्होंने ऐसा करके इस काल के उपविभाग भी निर्धारित किए हैं । विचार करने पर यह स्पष्ट लक्षित होता है कि रीतिग्रन्थों से जो विवेचना हुई है, और जितने उदाहरण प्रस्तुत किए गए हैं, प्रायः उन सभी का लक्ष्य शृंगार ही है । रीतिग्रन्थों के अंतर्गत दो प्रकार की रचनाएँ आती हैं—एक तो वे रचनाएँ जिनमें नायिका-भेद वा रस-मीमांसा हुई है और दूसरे वे जिनमें अलंकारों की मीमांसा हुई है । कहना न होगा कि इन दोनों प्रकार की रचनाओं में प्रधानतया शृंगार-रस की ही रचनाएँ दिखाई पड़ती हैं । इसके अतिरिक्त रीतिकाल के अंतर्गत जो स्वच्छन्दतावादी कवि हुए वे भी प्रेम को ही लेकर चले हैं । इसलिए ‘रीतिकाल’ को ‘शृंगारकाल’ कहना वस्तुतः विशेष युक्तियुक्त प्रतीत होता है । आचार्य शुक्ल ने ‘रीतिकाल’ का कोई उपविभाग प्रस्तुत करने में असमर्थता प्रकट की है । श्री विश्वनाथप्रसाद मिश्र ने ‘शृंगारकाल’ का उपविभाग भी किया है, जो इस प्रकार है—शृंगारकाल—(१) रीतिबद्ध, (२) रीतिमुक्त । रीतिबद्ध—

(१) लक्षणमय, लक्ष्यमात्रक। 'शृंगारकाल' का यह उपविभाग उतना ही स्पष्ट है, जितना कि जाचार्य शुक्ल द्वारा निर्धारित 'भक्तिकाल' का उपविभाग।

'आधुनिक काल' को जाचार्य शुक्ल ने 'गद्यकाल' कहा है। यह बात केवल हिंदी साहित्य पर ही लागू नहीं होती, प्रस्तुत भारतीय तथा अमरकान सभी साहित्यों के लिए सही जा सकती है। वस्तुतः वर्तमान गद्यकाल युग गद्य का युग है ही। गद्य के आवृत्ति सभी प्रकार का रचना—निबंध, उपन्यास, कहानी, नाटक आदि—इस काल में निरसित रूप तथा प्रचुर परिमाण में प्रस्तुत हुई—सभी साहित्यों में और हिंदी में भी। इसलिए 'आधुनिक काल' को 'गद्यकाल' कहना उचित ही है। 'गद्यकाल' का निश्चय करने हुए जाचार्य शुक्ल ने हिंदी गद्य के स्वरूप-विनाश पर अच्छा विचार किया है जो आवश्यक था—हिंदी-गद्य की पूर्ण परिस्थिति जानने के लिए।

हिंदी साहित्य के वर्तमान काल में गद्य की प्रधानता तो अवश्य रही, पर कविता भी कुछ कम नहीं लिखी गई, निश्चितता की दृष्टि से भी आधुनिक हिंदी-साहित्य का बड़ा महत्त्व है। जत आधुनिक काल का गद्य और काव्य के रूप में विभाजित करके ही इतिहासकार विचार करते हैं। वस्तुतः आधुनिक काल में आकर साहित्य की स्पष्टतः दो धाराएँ हो गई—गद्य धारा और पद्य धारा। इन दोनों धाराओं में से किसी को कम महत्त्व भी नहीं दिया जा सकता। हिंदी-साहित्य की ऐसी ही परिस्थिति है। अभिप्राय यह कि 'आधुनिक काल' को केवल 'गद्यकाल' कह देना भी स्पष्टता नहीं आती।

एक साहित्य मीमांसक ने आधुनिक काल को वर्षों विचार की दृष्टि से 'प्रेम काल' कहा है—गद्य तथा काव्य सभी प्रकार की रचनाओं में प्रेम की प्रधानता देखकर। प्रेम को वे बड़े ही व्यापक अर्थ में ग्रहण करते हैं। आधुनिक काल के उपविभागों को क्रमशः 'भारतवर्ष युग', 'द्विवेदी युग' और 'छायावाद युग' कहने का भी प्रचलन है। जो भा ॥ पर जाचार्य शुक्ल द्वारा इस युग को

‘काल’ कहना असंभव नहीं टहराया जा सकता ।

इस प्रकार आचार्य शुक्ल द्वारा हिंदी-साहित्य के इतिहास के काल-विभाजन पर विचार करने से विदित होता है कि वह शुद्ध इतिहास वा काल को तथा सभी को दृष्टि में रख कर बहुत ही युक्तिसंगत है । काल-विभाजन करते हुए उनको दृष्टि सदैव सुस्पष्टता, उपयुक्तता और प्रामाणिकता की ओर रही है ।

आचार्य शुक्ल ने अपने इतिहास में उसी हिंदी-साहित्य का इतिहास प्रस्तुत किया है जो प्राचीन राजकार्यों और कवियों द्वारा ‘भाखा’ शब्द से अभिहित

किया जाता था, अर्थात् ‘भाखा’ में प्रस्तुत साहित्य का

माध्यम शुक्ल के इति- ही इतिहास उन्होंने लिखा है । ‘भाखा’ से इतर हिंदी में शायद राजस्थानी तथा निर्मित साहित्य का इतिहास उन्होंने नहीं लिखा; साहित्य-मैथिली-साहित्य का त्याग निर्माण को दृष्टि से जिसके अंतर्गत प्रधानतः उसकी दो उपभाषाएँ—राजस्थानी और मैथिली—आती हैं । राज-

स्थानी और मैथिल हिंदी में विनिर्मित साहित्य को देखने से विदित होता है कि परिमाण तथा विशिष्टता दोनों की दृष्टि से वह बहुत ही अच्छा है । ऐसी स्थिति में हिंदी-साहित्य के इतिहासकार की दृष्टि इन पर भी जानी

चाहिए थी और जानी चाहिए । यह तभी संभव है जब हिंदी-साहित्य को कुछ व्यापक रूप में देखा जाय—उसके विस्तार की दृष्टि से । पर हिंदी-साहित्य के इतिहास में इनमें प्रस्तुत हुए साहित्य पर विचार नहीं मिलता । इसका कारण विशिष्ट (टिफिकल) हिंदी और उसकी इन दोनों उपभाषाओं की प्रवृत्तियों में मिलता-ही हो सकती है । विशिष्ट हिंदी के अंतर्गत हम प्रधानतः राजभाषा,

दावधी और खड़ी बोली का ग्रहण करते हैं, जिनमें अनेक दृष्टियोंसे अधिक अंतर है । खड़ी बोली बोलने वाला मजदूर तथा दावधी को मली भौति समझ लेता है और मजदूर तथा दावधी का बोलनेवाला खड़ी बोली को । इन भाषाओं के भाषी विचारों के आदान-प्रदान में किसी भी प्रकार की कठिनाई का अनुभव नहीं करते । अभिप्राय यह कि ये तीनों भाषाएँ परस्पर खप जाती हैं । पर राजस्थानी तथा मैथिल हिंदी के विषय में ऐसी बात नहीं कही जा सकती । हिंदी-भाषी प्रांत का सामान्य व्यक्ति इनको नहीं समझ पाता । इसका कारण यह है कि राजस्थानी हिंदी की एक पीढ़ी पूर्व की भाषा अपभ्रंश से

वद्धत मिलता-जुलता है। भाषागत उसकी प्रशुक्तिों विविष्ट हिंदी से अनेक
रूपा म भिन्न है। मैथिल हिंदी के विषय में भी ऐसी ही बात समझनी चाहिए।
इस प्रकार इन भाषाओं में निर्मित साहित्य (केवल) भाषा की दृष्टि से विविष्ट
हिंदी के साहित्य से भिन्न प्रतीत होता है। इसी कारण प्रायः सभी इतिहास
ज्ञान ने इन पर ध्यान नहीं दिया। पर कल भाषागत वैभिन्न्य के कारण
राजस्थानी और मैथिल हिंदी में उच्च साहित्य को हिन्दी-साहित्य के इतिहास में
स्थान न देकर उनकी उल्लेख करना समस्त हिंदी भाषा की श्रवणता को
नम करना समझा जाय। सामान्य पाठक समस्त इन साहित्यों को न समझ,
पर साहित्य के इतिहास में इनको स्थान देना अनिवार्य प्रतीत होता है,
क्योंकि इतिहास को पढ़ने-समझनेवाले साहित्य प्रमत्त भी होते हैं। फिर इतिहास
में मूल, जटिल जो कुछ प्रस्तुत हो चुका है नहीं तो उसके हाना चाहिए,
इतिहास में अतीत का लेखा-जोखा होता ही है—यह यह कैसा ही हो। या
प्रत्यक्ष या 'वैभिनगी का भेग' और विचारों के गीता को हिंदी-साहित्य की
मार्ग-प्रशिक्षण करने हुए भी राजस्थानी और मैथिल हिंदी ही परंपरा का प्रमाण
इतिहास में नहीं करते उनकी बात समझ में नहीं आती।

साहित्य के इतिहासकार या विविष्टता इसी में है कि वह जिस साहित्य का
इतिहास प्रस्तुत कर उसकी सभी भाषाओं, उसकी सभी प्रशुक्तियों, उसके सभी
उल्लेखनाय व्यक्तियों आदि के विषय में ऐसी सुस्पष्ट और
साहित्यिक इतिहास रोचक विवेचना उपस्थित कर दे कि उस साहित्य की रूप-
रहास की विवेचन से खास बात साफ़ ज्ञात हो जाय। जाचार्य शुक्ल की इतिहास
मार्ग और भाषागत वैभिन्न्य में यह विशेषता परस्पर मिलती है, जिसके द्वारा
शुद्ध या इतिहास उक्तों के सभी तथ्यों की सिद्धि हो गई है। मुलझान का
सुस्पष्टता ही उनके इतिहास की विशेषता है, कोई भी ऐसा
राजस्थानी नही है, जिसके द्वारा भ्रमरता उपस्थित हो। उन्होंने स्वतः भ्रमर
प्रमत्तों का उचित समाधान अपने इतिहास में किया है। रोचकता का भी प्रचुर
सन्निवेश उसमें प्राप्त है।

विवेचन की स्पष्टता के लिए साहित्य के इतिहासकार को शुद्ध इतिहास की
विषयी आवश्यकता है, यह जारम के विवेचन द्वारा स्पष्ट है। किसी देश

और काल की राजनीतिक, सामाजिक, धार्मिक आदि परि-
 भाचार्य शुक्ल के इति- शिष्यों में विनिर्मित साहित्य की प्रशिक्षणों की छान-बीन
 हास में विशुद्ध करके उसके (साहित्य के) स्पष्ट काल-विभाजन के लिए शुद्ध
 इतिहास के तत्त्व इतिहास का ज्ञान कितना वाञ्छनीय है, यह विशेष पर अव-
 दित नहीं है। आचार्य शुक्ल को भारतीय इतिहास का

साध और सुलभा हुआ ज्ञान था। इतिहास की ओर भी उनकी अभिरुचि साहित्य
 की ओरसे किसी अंश में कम न थी। यह उनके इतिहास से संबद्ध विषयों
 पर विले गौर निबंधों द्वारा भली भौति प्रकट हो जाता है। साहित्य के इति-
 हास द्वारा भी उनके विषय में यह बात स्पष्टः कही जा सकती है। अपने इति-
 हास में कहीं-कहीं तो उन्होंने अध्ययन और विवेचन-शक्ति के बल पर इतिहास
 के संबंध में कुछ नवीन बातों का भी निर्देश किया है। जैसे, उनकी धारणा है
 कि जलंधर ही सिद्धों से अपनी परंपरा असंग कर पंजाब की ओर चले गए
 और वहाँ कौर्गन्धे की पहाड़ियों तथा अन्य स्थलों में भी रमते रहे। उनका यह
 कथन है कि पंजाब प्रांत के जलंधर नगर का नाम उनकी का स्मारक प्रतीत
 होता है।—(देखिए इतिहास, पृ० १८)। अपने इतिहास तथा अन्य
 रचनाओं में भी उन्होंने ऐसी ही और ऐतिहासिक वा सांस्कृतिक बातों का
 निर्देश किया है।

इतिहासकार की दृष्टि साहित्य में प्रचलित किसी धारा, परंपरा अथवा
 प्रवृत्ति के मूल या उद्गम की खोज पर अवश्य रहती है। यह इत्ते अवश्य
 दिखाना चाहता है कि कोई प्रचलित परंपरा कहाँ से और
 इतिहास में साहित्य किस रूप में चली है। बिना ऐसा किए इतिहास की सार्थ-
 की किसी धारा के कता सिद्ध नहीं हो सकती। आचार्य शुक्ल का यह इति-
 उद्गम की खोज हास देखने से विदित होता है कि उनकी दृष्टि इस परमा-
 तथा उसका विकास अवश्य इतिहास-लेखन-प्रणाली की ओर संचित रही है। क्योंकि
 में आई चन्द्रयानी सिद्धों और नाथपंथी योगियों की परंपरा
 की स्पष्ट शलक दिखाने के लिए उन्होंने उक्त दोनों संप्रदायों का कुल विसृत
 परिचय दिया है। प्रबंध वा चरित्र-काव्य प्रस्तुत करने के लिए दोहा-चौपाई
 की पद्धति के महण के मूल को ढूँढ़ने की ओर भी उनकी ऐसी दृष्टि गई है।

उन्होंने कहा है कि पुनर्दत्त (सं० १०२९) ने 'आदिपुगण' तथा 'उत्तरपुगण' को रीपाइया में लिखा है। उसी काल के लगभग 'जसहरचरित्र' (राजधरचरित्र) भी रीपाइया में लिखा गया है। प्रथम के लिए इसी परंपरा का ग्रहण जायसी, तुंगसी आदि कवियों ने भी किया है। ऐसी ही अन्य प्रशस्तियाँ आदि के मूठ के अनुरूप की ओर भी उनका लक्ष्य सदा बना रहा है—विद्योपन करने इतिहास में।

इतिहासकार के कृत्य की इति किंसा परंपरा या धारा आदि के मूलान्वेषण के पश्चात् ही नहीं हो जाता। उगे उसका (परंपरा आदि का) स्वरूप तथा विनाश भा दिखाना पड़ता है। किसी साहित्य-परंपरा का क्या स्वरूप है और उसका विनाश किस रूप में हुआ अथवा हो रहा है, इस बात का जोर भी आचार्य शुक्ल प्रबुध दिखाइ पड़ते हैं। किसी परंपरा का विकास दिखाने के लिए उहने उसके कवियों का जागेचनात्मक संप्रति परिवर्तन दिखा है। यय तन-न्या-स्थान दर्शन, माहित्य आदि के सिद्धांत पत्र की विवेचना उहने किंसा परंपरा के स्वरूप की स्पष्टता तथा उसके विकास की व्यापकता दिखाने के लिए ही की है।

आचार्य शुक्ल ने इतिहास में—और अन्य रचनाओं में भी—साहित्य के जिस क्षेत्र में समाप्तिद कार्य कहा हुआ है उसमें कार्य करने के लिए योग्य धारितियों को आमंत्रित भी किया है। नहीं कहा उन्होंने हिंदी साहित्य की साहित्य के किसी विशिष्ट अंग के अन्तर्गत क्या-क्या हो पूर्णता पर रटि सकता है इसका भी निदर्श कर दिया है। जैसे, उपलब्ध-कदानी के अवगत भारत की राजनीतिक परिस्थितियाँ या बाता के चित्रण के अतिरिक्त या और क्या क्या चित्रित किया जा सकता है इसका एक रत्ना वगैरह उन्होंने इतिहास (पृ० ६८३-६८४) में दिया है। इसके निहित होता है कि उनकी दृष्टि केवल हिंदी साहित्य का इतिहास प्रस्तुत करने पर ही नहीं था, प्रस्तुत उसकी पूर्णता का जोर भी था। वे चाहते थे कि हमारा साहित्य संप्रकरणेण पूर्ण हो जाय, इसीलिए उसकी श्रुतियाँ या अपूर्णताओं पर भी गंभीर दृष्टि रखते थे।

हिंदी साहित्य तथा उसके जातिनिक पुन के साहित्यकारों से आचार्य शुक्ल का संबंध बहुत गहना था। इतिहास लिखने समय उहोंने इनके (साहित्य

कारों के) तथा अपने बीच में पठित प्रसंगों पर भी इष्टि आचार्य झुल्ल के इति- रखी है। कहने का अभिप्राय यह कि उनके इतिहास में इसमें वैयक्तिक तत्त्व वैयक्तिक तत्त्व (पर्सनल एलिमेंट) का घुट भी यत्र-तत्र प्राप्त होता है। पर, अपनी वैयक्तिक बातों का संनिवेश उन्होंने किसी साहित्यिक तत्त्व की सूचना देने तथा किसी साहित्यकार के स्वरूप को स्पष्ट करने के लिए ही किया है। जैसे, एक स्थान पर वे कहते हैं— “काश्मीर के किसी ग्राम के रहनेवाले ब्रजभाषा के एक कवि का परिचय हमें वंश में किसी महाकाय ने दिया था और सायद उनके दो-एक रसभरे भी सुनाए थे।” (इतिहास, पृ० ६९६)। इसके द्वारा हिंदी-साहित्य की व्यापकता की सूचना मिलती है। ऐसे ही और प्रसंगों का उल्लेख भी इतिहास में मिलता है। साहित्यकारों के स्वरूप का परिचय देने के लिए भी उन्होंने वैयक्तिक तत्त्व का समावेश इतिहास में किया है। जैसे, इस उद्धरण द्वारा चिदित होता है कि श्री बालकृष्ण महा वस्तुतः बड़े ही सुहावरेबाद थे—“एक बार वे (पं० बालकृष्ण महा) मेरे घर पधारे थे। मेरा छोटा भाई आँखों पर हाथ रखे उम्हें दिखाई पड़ा। उन्होंने पूछा ‘मैया ! आँख में क्या हुआ है ?’ उत्तर मिला ‘आँख आई है।’ वे चट बोल उठे ‘मैया ! यह आँख बड़ी बला है; इसका आना, जाना, उठना, बैठना सब दुःख है।’—(इतिहास, पृ० ७६६) इतिहास से ऐसे ही अनेक उदाहरण प्रस्तुत किए जा सकते हैं। पर वैयक्तिक तत्त्व की योजना द्वारा इतिहास में बड़ी रोचकता आ गई है। इसका कारण यह है कि आचार्य झुल्ल बड़े गम्भीर व्यक्ति थे, अतः उनके व्यक्तित्व के संबंध में जानने की इच्छा सभी के मन में बनी रहती है, और जब कुछ ऐसी बातों का परिचय किसी को मिलता है तब वे रोचकता का अनुभव करते हैं।

इतिहास के संबंध में विचारणीय प्रायः सभी विषयों की विवेचना हमने ऊपर की है। इससे स्पष्ट लक्षित होता है कि आचार्य झुल्ल इस क्षेत्र में भी— आलोचना-क्षेत्र की ही भाँति—सफल रहे। इतिहासकार के रूप में उनकी सफलता का स्रोत इसके अतिरिक्त और क्या हो सकता है कि हिंदी-साहित्य के पचासों इतिहासों से उनका इतिहास अत्युत्तम, प्रासांगिक, स्पष्ट और रोचक घोषित किया गया है।

निबंध

आचार्य रामचंद्र शुक्ल ने साहित्य के जिस क्षेत्र में मार्ग दिखा उगा तो अपनी प्रौढ़ प्रतिभा द्वारा समृद्ध बनाया और उस नए प्रदान की। हिंदी आलोचना-साहित्य में उनके महत्त्वपूर्ण तथा नवीन योगदानों का आचार्य शुक्ल को ही चर्चा हम कर चुके हैं। उसने स्पष्ट है कि आचार्य शुक्ल निबंध (आलोचना-साहित्य को) उन्नति के पथ पर ले गए और उसी प्रांत में उन्होंने विलुप्त और उध्व भूमि पर की। हिंदी-आलोचना का उन्नत एक विष्ट आदर्श स्थापित किया। हिंदी निबंध-साहित्य में भी उनका काम इसी प्रकार का है। इन भा उन्होंने अन्यो मोलिक रचनाओं द्वारा समृद्ध किया—नूतन विषय तथा विमान-पद्धतियों का इसमें संनिवेश कर। हिंदी में निबंध के साहित्य में उन्हें तत्काल पर जिन दो चार निबंधकारों की दृष्टि गई उनमें आचार्य शुक्ल को अग्रणी समझना चाहिए। प्रस्तुत उनके द्वारा हिंदी में प्रस्तुत किए गए निबंध ही श्रेष्ठ कौटिल्य के ठहराए हैं—निबंध के लक्ष्य अर्थ में। इस प्रकार उनका आलोचना की भाँति ही उनके निबंध का भी उद्देश्य महत्त्व है। हिंदी निबंध-साहित्य को उनके निबंधों द्वारा जो समृद्धि प्राप्त हुई उसका अनुमान केवल इसी से लगाया जा सकता है कि यदि उनमें से उनके निबंध निकाल लिए जाएँ तो उसका एक भाग ही खाली हो जावे। यहाँ उनके इन्हीं निबंधों पर विचार करना है।

सभी देशों के साहित्य में आधुनिक युग का युग माना जाता है, जिसका आरंभ प्रधानतः ईसा की उन्नीसवीं शती के उत्तरार्ध में समझना चाहिए। आधुनिक युग को नए युग मानने का कारण है नव-युग तथा निबंध इसमें नए की रचनाओं का प्रचुर निर्माण। नए की रचनाएँ इस युग के पूर्व के युगों में भी होती रहीं अक्सर, पर इनकी प्रधानता न थी, प्रधानता थी पत्र-रचनाओं की ही। इस प्रकार यद्यपि वर्तमान युग न नए रचनाओं का प्रधान है तथापि पत्र-रचनाएँ भी प्रमुख होती हैं। वर्तमान युग के नव-युग स्वरूप मिले जाने में नए की

जिन शैली की रचनाओं का प्राचुर्य है उनके अंतर्गत कहानी, उपन्यास और नाटक की प्रधानता है। वस्तुतः उपर्युक्त तीन प्रकार की रचनाओं ने ही गद्य-युग स्थापित होने में सच्ची सहायता दी। गद्य की एक और शैली की रचना ने इस युग में प्राधान्य और वैशिष्ट्य ग्रहण किया जिसका नाम है निबंध। स्मरण रखने की बात है कि वर्तमान काल में कहानी, उपन्यास और नाटक की अपेक्षा निबंध का प्राधान्य कुछ कम रहा। हाँ, उसमें प्रतिभाशाली रचनाकारों द्वारा उत्तरोत्तर वैशिष्ट्य अवश्य आता गया। यहाँ निबंध से अभिप्राय उच्चकोटि के रोचक और साहित्यिक निबंध से है; जैसे तो जीवन और समाज के सभी क्षेत्रों में लिखित रूप में विचारों का प्रकाशन इसी शैली की रचनाओं द्वारा होता है, जिसे निबंध कहने की खाल तो नहीं है, पर सामान्यतः जिसे 'लेख' कहा जाता है। हमारा अभिप्राय यहाँ राजनीतिक, वैज्ञानिक, ऐतिहासिक, अर्थशास्त्रीय आदि लेखों से है, जिनका लक्ष्य येन केन प्रकारेण अपने विषय का प्रतिपादन, उसकी स्पष्टता आदि पर रहता है, रोचकता और साहित्यिकता से उन्हें कुछ लेना-देना नहीं रहता। वस्तुतः इस प्रकार के निबंध या लेख सच्चे निबंधों (जेनुइन थार टिपिकल एसेज) के अंतर्गत नहीं हो सकते।

सच्चे निबंधों का स्वरूप क्या है। इस पर विचार करने के पूर्व इस बात का निर्देश कर देना आवश्यक प्रतीत होता है कि निबंध के क्षेत्र में अँगरेजी-साहित्य का पूर्ण प्रभाव पड़ा—केवल आधुनिक हिंदी-साहित्य भारतीय निबंध पर ही नहीं प्रत्युत भारत के सभी आधुनिक साहित्यों पर। भारत में आधुनिक निबंधों का जो स्वरूप दृष्टिगत होता है वह अँगरेजी के निबंधों के आधार पर ही टिका हुआ समझना चाहिए। निबंध के क्षेत्र में मूढ़ प्रेरणा उधर से ही मिली। हाँ, कुछ मौलिक-प्रतिभा-संपन्न निबंधकारों ने निबंध-रचना में अपनेपन का अवश्य ध्यान रखा। वस्तुतः बात यह हुई कि अँगरेजों का संपर्क ज्यों-ज्यों भारत से बढ़ता गया त्यों-त्यों उनका प्रयत्न उसे (भारत को) अपनी राजनीति द्वारा ही शासित करना नहीं रहा प्रत्युत अपनी संस्कृति द्वारा शासित करना भी हुआ। इस उद्देश्य की पूर्ति के लिए वे भारत में पाश्चात्य शिक्षा-दीक्षा के समुचित प्रकार का उत्तरोत्तर प्रबंध भी

जगते गए, जिसका आरम्भ सन् १८५७ की क्रांति के पश्चात् से होता है। ऐसी स्थिति में अंग्ल-साहित्य से भारतीय साहित्य का प्रभावित होना स्वाभाविक है। निरध के क्षेत्र में वह उगते देखलिये प्रभावित हुआ कि उसके गद्य में निरध शैली की रचनाएँ नहीं और उनमें (आत्म साक्षर में) दूसरा (निरध का) आरम्भ इसा की साहस्यी कृतों के उत्तरार्द्ध से हो—मैक्स वेरुन के निरध द्वारा—हो गया था। हिंदी-साहित्य में अँगरेजी साहित्य के निरध के अनुसरण पर निरध-रचना का कारण अपने साहित्य में नवान शैली के गद्य विधान का समिप्य करने की इच्छा हो है, जो प्रवृत्ति सभी साहित्य के रचनाकारों में होती है। इसा प्रथम में वह कह दिया जान कि अँगरेजी या हिंदी-साहित्य में निरध का जो रोचक और साहित्यिक स्वरूप आज दृष्टिगत होता है वह उनका निजग और विनिमित्त रूप है, आरम्भ में वे इस रूप में नियमान नहीं थे। इस विवेचन का अभिप्राय यह कि हिंदी में निरध छेत्तन का प्रवृत्ति में अंग्ल-साहित्य के निरध का प्रेरणा का दिश्य साध था। वहाँ प्रत्य यह उठता है कि आधुनिक का में निरध के क्षेत्र में भी—साहित्य के अन्य क्षेत्रों की भाँति ही—भारतीय साहित्य अंग्ल साहित्य से बड़ा प्रभावित हुआ। क्या भारत में निरध का कोई स्वरूप विद्यमान न था। भारत में निरध का स्वरूप विद्यमान अद्वय था, पर दूसरे रूप में। हम आरम्भ में तो यह देख चुके हैं कि निरध साहित्य के गद्य विभाग का एक अंग है। पद्य विभाग का नहीं। भारत में निरध का वा स्वरूप विद्यमान था वह अभिप्राय पद्य में था। भारत के प्राचीन समीक्षकों ने काव्य या साहित्य पर जहाँ कुछ विस्तृत विवेचन किया है वहाँ उसे पद्य में लिखा हुआ निरध ही कहा जा सकता है। यही नहीं इन लोगों ने कृति के रूप में गद्य का भी उपयोग किया है, और वह विवेचनामय गद्य बहुत प्रौढ़ भी है। मैक्स वेरुन 'काव्य प्रकाश' के प्रथम उद्घाटन में काव्य-प्रवाजक, काव्य-कारण काव्य-छात्र और काव्य-भेद पर जो विचार किया है उसे काव्य पर लिखा एक निबन्ध ही समझना चाहिए। वह गद्य-पद्य दोनों में है। कारिकाएँ पद्य में हैं और वृत्तियाँ गद्य में। काव्य या साहित्य के विवेचन में भी अचिन्तर पद्य के प्रयोग का कारण सभी को विदित है। वह सभी जानते हैं किसी समृद्ध साहित्य में एक समय ऐसा

जाता है जब सभी विषयों पर विचार प्रकट करने के लिए प्रचुर परिमाण में पद्य ही का प्रयोग होता है। संस्कृत-साहित्य में भी एक समय ऐसा था, इसी कारण काव्य-विवेचन में भी पद्य का साहाय्य प्रधानतः लिखा गया। विवेचन में भी पद्य के प्रयोग का दूसरा कारण है कंठस्थ करने की सुविधा। भारतीयों ने पद्य-यह कितना वाञ्छ्य कंठस्थ कर रखा था और कैसे, इसे सभी जानते हैं। तात्पर्य यह कि भारत में भी निबंध का कोई न कोई स्वरूप अवश्य था पर वह धाक की भाँति केवल गद्य में नहीं प्रस्तुत किया जाता था, या तो पद्य में लिखा जाता था या गद्य-पद्य दोनों में। हिंदी-साहित्य के रीति-काल में भी ठीक यही अवस्था थी। यह हमें विदित है कि हिंदी में आधुनिक शैली के निबंधों के लेखन का आरंभ भारतेंदु-काल से हुआ, जिसकी प्रेरणा आंग्ल साहित्य से मिली। अपने निष्कट की वस्तु पर ध्यान जाना स्वाभाविक है, अतः उस समय के निबंधकारों का ध्यान किसी न किसी रूप में, विद्यमान निबंध की भारतीय परंपरा पर न जा सका, उनकी दृष्टि भारत में अँगरेजी-साहित्य के प्रचलित निबंधों पर ही गई। ऐसी स्थिति में निबंध के स्वरूप पर विचार करते हुए आंग्ल-साहित्य में निर्धारित निबंध के स्वरूप पर न्यूनाधिक रूप में दृष्टि रखना आवश्यक है।

अँगरेजी में निबंध के पर्यायवाची शब्द—एसे—का सामान्य अर्थ है अभी-स्थित विषय के निरूपण का प्रयास मात्र। अँगरेजी के प्रथम निबंधकार फ्रैंसिस बेकन ने भी इसे 'अच्छिन्न चिंतन' (डिस्पर्स्ड मेडिटेशन) अँगरेजी में निबंध के रूप में ग्रहण किया है। निबंध के विषय में उपर्युक्त का स्वरूप दोनों धारणाओं का अभिप्राय स्थूलतः एक ही है। इससे विदित होता है कि जहाँ तक निबंध-रचना का प्रश्न है वहाँ तक वे लोग निबंध की गंभीर वस्तु नहीं स्वीकार करते। हाँ, उसमें चिंतन या प्रणिधान (मेडिटेशन) की निहित हो सकती है। विषय-निरूपण का प्रयास और चिंतन का उच्छेद वा शेष (कैंकना) में आए 'प्रयास' और 'शेषण' शब्द द्वारा यह स्पष्ट है। अँगरेजी-साहित्य के आधुनिक युग के निबंधकारों की निबंध-विधान-विधि में भी उपर्युक्त बात पर ध्यान रखा जाता है। आज यह रचना का हल्कापन वा उसकी सरलता (लाइट ट्रीटमेंट) के रूप

में रहती है। अँगरेजी के आधुनिक निबंधकार भी जिस शिखर पर निबंध प्रस्तुत करते हैं उसमें रचनाबटीपन (आर्थिफिशियलिटी) लाकर उसे दुरुद्ध वा कठिन नहीं बनाते। अँगरेज समीक्षका का कथन है कि जब उसमें दुरुद्धता आ जाती है और अप्रामाण्य प्रयुक्त सिद्धांतों का प्रतिपादन किया जाता है तो वह निबंध न रहकर प्रबंध (ट्रैटैट) हो जाता है। ऐसी स्थिति में निबंधगन साहित्यिकता और रोचकता उसमें नहीं रह जाती। निबंध के शिखर में उपर्युक्त शिखर को देखकर यह न समझना चाहिए कि उससी रचना कोई सरल कार्य है। निबंध प्रस्तुत करना बहुत ही कठिन कार्य है। इस विषय में आचार्य शुक्ल के साहित्य-सम्बन्धी विचारों की विवेचना करते हुए हम स्वयं आचार्य शुक्ल जी के '० डब्ल्यू० मैरियट के विचारों का निर्देश कर चुके हैं। साधारण भी निबंध रचना को इसी रूप में ग्रहण करते हैं।

हमारे यहाँ 'निबंध' का जो सामान्य अर्थ है उसके द्वारा भी निबंध का सम्यक् स्वरूप-निधारण किया जा सकता है। 'निबंध' शब्द से 'कसा हुआ बंध' का अर्थ ग्रहण होता है। इस प्रकार 'निबंध' द्वारा गद्य निबंध के साथ ही ऐसी रचना का बोध होता है जिसके प्रधान में कसाव हो। यहाँ 'कसार' शब्द विशेष महत्वपूर्ण है। इसके द्वारा निबंध की कसाव का लायक वा उसका जोटापन भी व्यक्त होता है और उसमें (निबंध में) प्रस्तुत विचार और भाव का कसा हुआ वा व्यवस्थित रूप भी। निबंध गद्य की छोटी रचना है, इस विषय में भारतीय तथा अन्धदेशीय सभी समीक्षक एकमत हैं। अँगरेजी के आलोचक भी निबंध को औष्ठ वा सामान्य लराई (माइरेट लथ) का ही बतलाते हैं। निबंध में विचार और भावों के व्यवस्थित रूप वा उनके कसाव पर अँगरेज निबंधकार की दृष्टि नहीं दिखाई पड़ती। आचार्य शुक्ल निबंध के इस स्वरूप पर विशेष ध्यान देते हैं, जिसे हम आगे यथास्थान देखेंगे। यहाँ इसका निर्देश कर देना आवश्यक है कि इस कसार का सार्व प्रधानतः विचारात्मक निबंध से होना है। अँगरेजी के निबंधकारों की इस कसाव पर दृष्टि न रहने का भी कारण है और वह कारण है निबंध में निबंधकार की वैयक्तिकता (पर्सनालिटी)

के संनिवेश द्वारा गृहीत उनका (अँगरेजी निबंधकारों का) अर्थ : निबंध में निबंधकार का व्यक्तित्व होना आवश्यक है, इसे हिंदी के भी सभी समीक्षक और आचार्य शुक्ल भी स्वीकार करते हैं, पर वैयक्तिकता के संनिवेश के स्वरूप में अँगरेजी तथा हिंदी के समीक्षकों में मतभेद है। अँगरेजी के समीक्षक निबंध में व्यक्तित्व के चित्रण द्वारा उसमें (निबंध में) निबंधकार से संबद्ध घटनाओं, व्यक्तियों आदि के चित्रण पर विशेष ध्यान देते हैं, जिसके द्वारा निबंधकार के जीवन के विषय में अभिज्ञता प्राप्त होती है। वे निबंध में निबंधकार के व्यक्तिगत विचार, उसकी व्यक्तिगत विधान-विधि की विशेषता आदि पर ध्यान नहीं देते। हिंदी के समीक्षक निबंधगत निबंधकार के व्यक्तिचित्रण से प्रधानतः यही अर्थ लेते हैं। यद्यपि बात ऐसी है तथापि अँगरेजी के निबंधों में उपर्युक्त बातें रहती ही हैं। इस रूप में व्यक्तित्व-चित्रण का अर्थ-ग्रहण होने के कारण होता यह है कि अँगरेजी के निबंधकारों को निबंध के प्रस्तुत विषय के अतिरिक्त बहुत-सी अन्य बातें भी कहनी पड़ती हैं। कहना न होगा कि अँगरेजी में निबंध की इस रचना-प्रवृत्ति का बड़ा महत्व है, जिसका संबंध निबंधकार की मन की तरंग से जोड़ा जाता है, जिसके द्वारा निबंधकार के विषय में बहुत अधिक और उसके द्वारा प्रस्तुत निबंध के विषय में बहुत कम जानकारी होती है। ऐसी स्थिति में निबंधगत विचारों और भावों का कदाव संबंध नहीं है। इसी कारण त्रैय निबंध को अनिवार्यतः अगूढ़ (नेसेसरिली सुपरफिशियल) और अनिश्चित अव्यवस्थित (इरेगुलर) रचना स्वीकार करते हैं। पर जो लोग निबंध को गद्य-साहित्य का प्रधान अंग मानते हैं उनको दृष्टि में संभवतः यह अगूढ़ और अव्यवस्थित रचना न स्वीकृत हो सकेगी।

यही निबंध में निबंधकार के व्यक्तित्व-चित्रण की विधि की बात कुछ और स्पष्ट हो जानी चाहिए। ऊपर इसका निर्देश हुआ है कि इसके (व्यक्तित्व-चित्रण के) द्वारा प्रस्तुत निबंधकार के व्यक्तिगत निबंध में निबंध-विचार और उसका व्यक्तिगत विधान-विधि का अर्थ लेना कार की वैयक्तिकता चाहिए। विधान-विधि वा लेखन-शैली में तो निबंधकार का व्यक्तित्व रहेगा ही, अतः इसके विषय में कुछ कहने की

आयत्नता नहीं है। निरुध में निरुधकार के व्यक्तिगत विचार किस रूप में आते हैं या जा सकते हैं, इस देख लेना चाहिए। निरुधकार निरुध में अपने व्यक्तिगत विचारों के चित्रण के लिए प्रस्तुत विषय से हटकर कभी कभी निरुधकार (टाइमसेन) जबरन करता है। पर यह विस्मयान्तर या असह्यता ऐसी नहीं होती कि अभीष्ट विषय एकदम पीछे धूँट जाय और निरुधकार ही निरुधकार दृष्टिगत हो। व्यक्तिगत-चित्रण के लिए अँगरेजी के निरुधकारों का प्रवृत्ति इसी प्रकार की लक्षित होती है। वे प्रस्तुत विषय से मुँह मोड़कर कभी-कभी बड़ा बड़ा चोड़ा निरुधकार करते हैं। हिंदी के निरुधकारों में व्यक्तित्व-चित्रण के लिए जो निरुधकार दिग्गह पड़ता है वह छोटा और यथाप्रसंग होता है। वे प्रसंग वा जबरन आनेपर ही निरुधकार कर अपने व्यक्तिगत विचारों का चित्रण करते हैं। निरुधकार इनका प्रधान लक्ष्य नहीं रहता। जैसे, श्री बालकृष्ण अह्म ने अपने 'विद्या के दाने' कीर्णक निरुधकार में शास्त्रा का प्रसंग आने पर सुहृत्-शास्त्र की नूतनता, इसके द्वारा ब्राह्मणों की धनोपार्जन या ठिठ्ठी प्रवृत्ति आदि पर संक्षेप में अनुर विचार प्रकट किए हैं, जिसके द्वारा उनके व्यक्तित्व की एक झलक मिल जाती है। इतने निरुधकार के पश्चात् वे तुरन्त अपने विषय पर आ जाते हैं। अभिप्राय यह कि अपने व्यक्तित्व की आप लगाने के लिए यदि निरुधकार निरुध में निरुधकार जबरन करता है तो बुरे, पर यह संक्षिप्त और यथाप्रसंग होना चाहिए।

अँगरेजी साहित्य के निरुधों में निरुधकार के व्यक्तित्व-चित्रण का थोड़ा बहुत स्वरूप हमने ऊपर देखा। व्यक्तित्व चित्रण के इस स्वरूप के कारण यहाँ निरुध के लिए एक और बात कही जाने लगी है। जब निरुध में व्यक्तिगत-चित्रण और मुख्य विषय की तुच्छता जाने लगा कि निरुध या विषय तुच्छ से तुच्छ (मोस्ट ट्रिगिगल) भी हो सकता है, क्योंकि निरुधकार का लक्ष्य तो आत्मप्रदर्शन होता है, विषय पर तो उसकी दृष्टि बहुत ही कम रहती है। ऐसी स्थिति में 'रिलिज' (रैड्स), 'खडिया का एक टुकड़ा' (ए पोस आउ चाक)

आदि विषयों पर निबंध लिखे जाने लगे। हिंदी में भी ऐसे विषयों पर निबंध प्रस्तुत हुए हैं, पर उनकी दृष्टि अभीष्ट विषय पर अवश्य अधिक है। जैसे, श्री प्रतापनारायण मिश्र द्वारा लिखित 'दोत' और 'अप' नामक निबंध।

निबंध विभुद्ध साहित्य का प्रधान अंग है, इसे सभी देशों के समीक्षक स्वीकार करते हैं। ऐसी स्थिति में निबंध में साहित्यगत सभी विशेषताओंका होना आवश्यक है। अँगरेजी के समीक्षक इसकी सरल विधान-विबंध और काव्य विधि, इसमें-स्वयत्तित्व के संनिवेश, इसकी अभिव्यक्ति के काव्यात्मक ढंग आदि पर दृष्टि रखकर इसे प्रगीत मुक्तकों (लीरिक्स) के समकक्ष रखते हैं। अँगरेजी के आधुनिक निबंध प्रायः इस प्रकार के होते भी हैं, उनके पढ़ने में काव्य का-सा ही आनंद प्राप्त होता है। हिंदी में निबंध को काव्य-कोटि में रखने को प्रवृत्ति नहीं लक्षित होती। हाँ, भावात्मक निबंध और निगम का ही परिवर्तित और लघुरूप 'गद्यकाव्य' इस श्रेणी में अवश्य रखे जा सकते हैं। इसका कारण यह है कि यहाँ निबंध का संयम गंभीरता और विचारात्मकता से ही जोड़ा जाता रहा है। यह उचित भी प्रतीत होता है, क्योंकि कविता या काव्य प्रस्तुत करने की सनातन शैली तो यह है ही, गद्य में उसे क्यों घसीटा जाय। इस विषय में आचार्य शुक्ल की भी यही धारणा है। इससे यह न समझना चाहिए कि विचारात्मकता की प्रधानता के कारण हिंदी-निबंधों में साहित्यिकता तथा रोचकता की कमी है, वस्तुतः बात ऐसी नहीं है, इसमें भी साहित्यगत आवश्यक विशिष्टताएँ प्राप्त होती हैं। क्योंकि निबंध में विचारात्मकता की प्रधानता के कारण विचारों की स्पष्टता के लिए इसकी लेखन-विधि में निबंधकार की विषय प्रस्तुत करने की, सम्यक् उदाहरण और उद्धरण द्वारा उसे स्पष्ट करने की, विषय के आरंभ, विकास तथा अंत में प्रभावात्मकता उत्पन्न करने की कला की परख की जाती है। यही उसकी शैली की रोचकता पर भी दृष्टि रखनी पड़ती है।

इस संक्षिप्त विवेचन द्वारा निबंध के स्वरूप के विषय में थोड़ी-बहुत बातें स्पष्ट हो गई होंगी। इसके स्वरूप पर विचार करते हुए हमारी दृष्टि पूर्व और

पश्चिम दोनों पर रही है इस विषय में क्यास्तान हम आचार्य शुक्ल द्वारा आचार्य शुक्ल के विचारों का भी निर्देश करते गए हैं। निधारित निरर्थक का यहाँ यह भी स्मरण रखना आवश्यक है कि आचार्य शुक्ल स्वरूप के साहित्य सिद्धान्तों की विवेचना करते हुए भी हम इस विषय में उनके कुछ विचार देना चुके हैं—विशेषतः व्यक्तित्व-चित्रण के विषय में। उन्होंने इस विषय में विशेषतः अपने 'इतिहास' में पत्र तत्र कुछ लिखा है। निरर्थक के विषय में उनके दोर विचारों को यहाँ देना लेना अतिप्रसन्न न होगा। आचार्य शुक्ल निरर्थक को गद्य साहित्य का एक महत्त्वपूर्ण अंग मानते हैं। इसकी रचना को भी वे एक गूढ़ और गंभीर कार्य स्वीकार करते हैं, यह कहा जा चुका है। वे निरर्थक का 'गद्य की कसौटी' कहते हैं और उनका विचार है कि "भाषा की पूर्ण शक्ति का विकास निरर्थक में ही सबसे अधिक सम्भव होता है।"—(इतिहास, पृ० ९०५)। इससे विदित होता है कि जहाँ तक भाषा का संबंध है, जो अभिव्यक्ति का साधन या कारण होता है, वहाँ तक निरर्थक का बड़ा महत्त्व है। वस्तुतः भात भी ऐसा ही है, क्योंकि भाषा की पूर्ण शक्ति के विकास की परत गद्य में ही सम्भव रूप से की जा सकती है, जहाँ भाषा अनेक भासनों को स्वीकार करती हुई भी स्वच्छन्द रूप से चल सकती है, उसके प्रवाह में किसी भी प्रकार का रोक-टोक उपस्थित होने की सम्भावना नहीं रहती। और निरर्थक गद्यविधान का प्रबल हल है। पत्र की भाषा में अनेक विशिष्टताएँ अवश्य निहित रह सकती हैं, पर उक्त प्रवाह की उसमें प्रायः कम गुंजाइश दिखाई पड़ती है। इसका कारण पद्यगत नियंत्रण है। भाषा की पूर्ण शक्ति का विकास निरर्थक में इसलिए भी देखा जा सकता है कि इसमें गद्यकार जोड़े में ही अपने विचारों और भावों को लाघव (चुस्ती) के साथ रखने में राख्य होता है—यदि गद्यकार सफल गद्यकार है तो। इस प्रकार भाषा प्रवाह की सुविधा तथा गद्यविधान के लाघव की आवश्यकता के कारण निरर्थक में भाषा की पूर्ण शक्ति के विकास का दर्शन मिल सकता है। निरर्थक पर विचार करते हुए आचार्य शुक्ल की दृष्टि भाषा और विचारों की अभिव्यक्ति के साधन भाषा की

विधिष्ठता पर ही नहीं प्रत्युत इसमें (निबंध में) अभिव्यक्त भावों और विचारों को प्रस्तुत करने की विधि पर भी है। अग्रिमार्थ यह कि उनकी दृष्टि निबंध के कायविधान और आत्मविधान दोनों पर गई है। आचार्य शुक्ल उसी निबंध को उत्कृष्ट कोटि का मानते हैं जिसमें नए-नए विचारों की उद्भावना वा अभिव्यक्ति हुई हो, और वे विचार एक दूसरे से गुथे हुए हों, जिनके (विचारों के) पढ़ने से “पाठक की बुद्धि उत्तेजित होकर किसी नई विचार-पद्धति पर दौड़ पड़े।”—(इतिहास पृ० ६१०)। आचार्य शुक्ल का कथन है कि निबंध पढ़ने के पश्चात् यह आवश्यक है कि उसकी (निबंध की) गहन विचारधारा “पाठकों को मानसिक अमसाध्य नूतन उपलब्धि के रूप में जान पड़े।...”—(इतिहास, पृ० ६७२)। निबंध के स्वरूप के विषय में आचार्य शुक्ल के उपर्युक्त विचारों को देखने से स्पष्टतः लक्षित होता है कि वे निबंध में विचारों की कसावट पर विशेष जोर देना चाहते हैं, जो निबंध का मुख्य तत्त्व है। निबंध के विषय में आचार्य शुक्ल ने सर्वत्र ऐसे ही विचार प्रकट किए हैं—(देखिए इतिहास, पृ० ६०५, ६०९, ६१०, ६२०, ६७२)। निबंध के विषय में सर्वत्र उन्होंने संक्षेपतः यही निर्धारित किया है कि उसमें भाषा-विधान तथा अर्थ-विधान की चुस्ती आवश्यक है। इसमें वे ‘भाषा के नूतन शक्ति-चमत्कार’ की निहिति के साथ ही विचारों की सुगठित परंपरा की निहिति भी देखना चाहते हैं, जिसके पढ़ने से पाठक को नूतन विचारों की उपलब्धि हो। यहाँ स्मरण यह रखना चाहिए कि जिन आचार्य शुक्ल ने निबंधों में विचारों की कसावट का प्रविषादन किया है उन्होंने ने यह भी कहा है कि निबंधकार निबंध-रचना करते समय बुद्धि के साथ अपने हृदय को भी केन्द्र करेता है। यह बात ‘चित्तामणि’ के ‘निवेदन’ द्वारा स्पष्ट हो जाती है। यद्युक्त कोरी बुद्धि द्वारा लिखे निबंध सच्चे निबंध कहे ही नहीं जा सकते। आचार्य शुक्ल द्वारा निर्धारित निबंध के इस स्वरूप से यह स्पष्टतः विदित होता है कि उनके वे सब विचार विचारात्मक निबंध के विषय में ही हैं। निबंधों का स्वरूप-निर्धारण उन्होंने विचारात्मक निबंधों को लक्ष्य में रखकर ही किया है। इसका कारण यह है कि वे विचारात्मक निबंधों को ही निबंध का सचा रूप मानते थे। उनकी दृष्टि में विचारात्मक निबंध ही उच्च कोटि

के निरपेक्ष हैं। निरपेक्ष में निरपेक्षता की व्यक्तिगत विशेषता वा व्यक्तित्व के विषय के विषय में आचार्य शुक्ल भी क्या धारणाएँ हैं, इसका विचार पहले हो चुका है।

आचार्य शुक्ल ने जिस विचारात्मक कोटि के निरपेक्षों का स्वरूप निधारण किया है और जिसकी भेदता का वे प्रतिपादन करते हैं, जिसे हमने ऊपर देखा है, उसी विचारात्मक कोटि के निरपेक्ष भी उन्होंने लिखे। वे ऐसे उन पक्ष हैं, इसकी चर्चा यथासंभव की जायगी।

निरपेक्ष के स्वरूप पर विचार हो चुका, अब उसके प्रसारों को भाँट लेना चाहिये। सामान्यतः निरपेक्ष के पाँच प्रसार स्थिर किए गए हैं, जिनसे अंतर्गत साहित्य में प्रचलित सभी प्रसार के निरपेक्ष आ जाते हैं। निरपेक्ष के प्रकार उन प्रसारों के नाम हैं—(१) विचारात्मक, (२) भावात्मक, (३) आत्मव्यञ्जक, (४) वर्णनात्मक और (५) कथात्मक। विचार करने पर निरपेक्षों के इस प्रकार के वर्गीकरण के मुख्य दो आधार स्थित होते हैं। एक आधार वह जिसका संरक्ष मानवगत हृदय और बुद्धि से है, जिसके अंतर्गत निरपेक्ष के उपर्युक्त प्रथम तीन प्रकार आते हैं। दूसरा आधार वह जिसका संरक्ष साहित्य में प्रचलित अभिव्यक्ति-शैली या विषय प्रस्तुत करने की पद्धति से है, जिसके अंतर्गत निरपेक्ष के उपर्युक्त अन्तिम दो प्रकार आते हैं। यदि अभिव्यक्ति-शैली के रचन पर ध्यान रखा जाय तो निरपेक्ष के केवल दो ही प्रकार—विचारात्मक और भावात्मक—निरधारित होंगे, क्योंकि अभिव्यक्ति-शैली के आधार पर वर्गीकृत निरपेक्षों में भी भाव और विचार ही व्यक्त किए जाते हैं और आत्मव्यञ्जक निरपेक्ष में भी आत्मव्यञ्जना की प्रेरणा भाव वा विचार से ही मिलती है। अभिप्राय यह कि वस्तुतः निरपेक्ष दो ही प्रकार के हैं—विचारात्मक और भावात्मक। साहित्य के मूल आधार भाव और विचार हैं भी। हाँ, निरपेक्ष के इन प्रकारों के स्थिर हो जाने पर किसी निरपेक्ष में विचारों की प्रधानता दृष्टिगत होगी और किसी में भाव की, किसी में दोनों का समान रूप मिलेगा। कुछ रचनाएँ

ऐसी भी मिल सकती हैं जिनमें विचारों की प्रधानता नहीं, प्रत्युत विचार मात्र की ही अभिव्यक्ति हो। ऐसी रचनाएँ निबंध के स्वरूप की परिमिति में न आएँगी, ये प्रबंध (ट्रीटाइव) कही जायँगी, जिनमें निबंधगत रोचकता और साहित्यिकता नहीं दृष्टिगत होती। भावात्मक निबंधों के विषय में कहना यह है कि इनमें भी बुद्धि की आवश्यकता पड़ती है। बुद्धिपूर्वक उदित और चित्रित भाव ही साहित्य की कोटि में आ सकते हैं। इसका कारण यह है कि बुद्धि बिना हृदय के सहयोग के भी कार्य कर सकती है—यह बात ठीक है कि इसके असहयोग के कारण साहित्य में पूर्णता न आएगी, पर हृदय बिना बुद्धि के नहीं चल सकता, यदि वह ऐसा करेगा तो पागल समझा जाएगा। यस्तुतः बात यह है कि भाषोदय भी बुद्धि वा ज्ञान के सहारे होता है। ऐसी स्थिति में भावात्मक निबंधों में भी बुद्धि वा विचार अपेक्षित है। इस प्रकार के निबंधों में विचारपूर्वक उदित भावों की अभिव्यक्ति विचार-पूर्वक होती है। इस प्रकार हम देखते यह हैं कि भावात्मक निबंधों में भी बुद्धिपूर्वक कार्य करने की आवश्यकता है। विचारात्मकता इसमें भी बाह्यनीय है। निष्कर्ष यह है कि वस्तुतः निबंधों के विचारात्मकता तथा भावात्मक दो ही प्रकार स्थिर किए जा सकते हैं। इनमें भी विचारात्मक प्रकार का विशेष महत्व है।

भारत में निबंध के प्राचीन रूप, आधुनिक काल में हिंदी-निबंध का पक्षपात्य निबंध से प्रभावित होना, निबंध के स्वरूप तथा उसके प्रकार आदि आतम्य विषयों पर विचार प्रत्युत विषय की विवेचना में आचार्य शुक्ल के सुविधा और स्पष्टता के हेतु ही समझना चाहिये। निबंध के आरंभिक निबंध स्वरूप का विवेचन करते हुए इस विषय में आचार्य शुक्ल की मान्यताएँ भी देखी गई हैं। आचार्य शुक्ल ने हिंदी-साहित्य को जितने प्रकार की रचनाएँ प्रदान की हैं उन सभी प्रकार की रचनाओं का श्रीगणेश उनके साहित्यिक जीवन के आरंभ से ही दिखाई पड़ता है। उन रचनाओं के प्रस्तुत करने की प्रतिभा का बीज उनमें (आचार्य शुक्ल में) पहले से ही विद्यमान था, जो उत्तरोत्तर विकसित होकर पूर्णवस्था को प्राप्त हुआ। उनकी आलोचना वा उसकी शक्ति के विकास पर हम विचार कर चुके

है। आचार्य शुक्ल के निरुप या उनका लेखन स्तर का विकास भी कमजोर हुआ है। 'चिन्तामणि' के निरुपों में जो प्रौढ़ता और परिष्कार दृष्टिमान होता है वह सरस हो नहीं जा गया है। ये निरुप तो उनके निरुप-रचना-शक्ति के विकसित और प्रौढ़तम पक्ष हैं। अपने साहित्यिक जीवन के आरम्भ में आचार्य शुक्ल द्वारा प्रस्तुत किए गए निरुपों में से कुछ के नाम हैं—'साहित्य' 'भाषा की शक्ति', 'उपन्यास', 'भारतेंदु हरिश्चन्द्र और हिंदा' और 'मित्रता'। ये उनके बहुत प्राचीन निरुपों में से हैं। 'साहित्य' नामक निरुप सन् १९०६ की 'सरस्वती' में प्रकाशित हुआ था और 'भाषा की शक्ति' नामक निरुप 'जानदकादयिनी' में। इसी प्रकार उपर्युक्त छेप निरुप भी प्राचीन ही हैं। इन निरुपों के निरुपों को देखने से सिद्ध होता है कि आचार्य शुक्ल में उन सभी प्रकार के निरुपों पर निरुप प्रस्तुत करने की प्रवृत्ति आरम्भ से ही है जिन निरुपों पर लिखे निरुप 'चिन्तामणि' में प्राप्त हैं, और जो उनके उषा काल के निरुप समझे जाते हैं। उनके ये प्राचीन निरुप भी सैद्धांतिक तथा ऐतिहासिक, आलोचना और मनोविकास से संबंध निरुपों पर लिखे गए हैं। ये भी विचारमय या विवेचनात्मक निरुप हैं। इन निरुपों की लेखन-शैली भी वैसी ही है जैसी उनके इतर के निरुपों में प्राप्त होती है। इस प्रकार हमें ज्ञान होता है कि आचार्य शुक्ल के प्राचीन तथा इतर के प्रौढ़ निरुपों की प्रवृत्तियों में साम्य है। जिस प्रकार के निरुप उन्होंने अपने साहित्यिक जीवन की प्रौढ़ावस्था में लिखे हैं उन प्रकार के निरुपों को लिखने की प्रवृत्ति उनमें आरम्भ से ही थी। जब इतर के उनके प्रौढ़ निरुप उनके प्राचीन निरुपों के विकास रूप हैं, उनमें निरुप लेखन-रूप का विकास प्रमत्त हुआ है। यद्यपि आचार्य शुक्ल द्वारा इन दो अवस्थाओं में स्वे निरुपों में अनेक प्रकार का साम्य है तथापि इसे भी स्मरण रखना चाहिए कि उनके प्राचीन निरुपों में निरुप के सभी तत्त्वों का पूर्ण संवेदन नहीं प्राप्त होता। यह संभव नहीं है, क्योंकि ये उनके आरम्भिक निरुप हैं। फिर भी उस समय जो साहित्यिक निरुप लिखे जाते थे उनमें उनका महत्त्वपूर्ण स्थान है।

आचार्य शुक्ल के जिन आरम्भिक निरुपों की चर्चा ऊपर हुई है उनके

वैतिरिक्त उनकी (आचार्य शुक्ल की) प्रौढ़ावस्था में लिखे गए प्रायः सभी निबंध 'चित्तमणि' में संग्रहीत हैं । इन निबंधों को देखने प्रौढ़ावस्था में लिखे से विदित होता है कि इनकी दो श्रेणियाँ सरलतापूर्वक बोधी जा सकती हैं । एक श्रेणी में जो भावों वा मनोविकारों पर वर्गीकरण लिखे गए निबंध आते हैं और दूसरी श्रेणी में समीक्षात्मक निबंध । इन समीक्षात्मक निबंधों के भी साष्टतः दो विभाग

लक्षित होते हैं । एक विभाग में वे निबंध आएँगे जो सैद्धान्तिक समीक्षा पर लिखे गए हैं; जैसे, 'कविता क्या है?', 'काव्य में लोक-मंगल की साधनादिसा' 'साधनगीकरण और व्यक्ति-वैयर्थ्यवाद' तथा स्वात्मक बोध के विविध रूप' । सैद्धान्तिक समीक्षा पर प्रस्तुत हुए इन निबंधों को हम काव्य-शास्त्रीय निबंध भी कह सकते हैं । दूसरे विभाग में वे निबंध आएँगे, जो व्यावहारिक समीक्षा पर लिखे गए हैं; जैसे, 'भारतेंदु हरिश्चंद्र', 'दुलखी का भक्ति-मार्ग' और 'मानस की धर्म-भूमि' । भावों वा मनोविकारों पर लिखे गए निबंधों के नाम इस प्रकार हैं—'भाव वा मनोविकार', 'असाह', 'भद्रा-भक्ति', 'कव्या', 'स्वा' और 'ग्लानि', 'लोभ और प्रीति', 'शृणा', 'ईर्ष्या', 'भय' और 'क्रोध' ।

भावों वा मनोविकारों पर आचार्य शुक्ल द्वारा इन निबंधों का प्रस्तुत किया जाना हिंदी-साहित्य में एक नवीन घटना है । इस विषय पर जिस रूप में वे निबंध हैं उस रूप में प्रस्तुत होकर चाहे किसी भी साहित्य मनोविकारों पर लिखे का मस्तक ऊँचा कर सकते हैं । इस विषय का प्रतिपादन गए निबंध (ट्रीटमेन्ट) आचार्य शुक्ल ने जिस रूप में किया उस रूप में इस विषय पर विचार वाच्य ही किसी देश के साहित्य में मिले । आचार्य शुक्ल के पूर्व हिंदी के निबंधकारों ने भावों वा मनोविकारों को

कुछ कुछ बार किसी विद्वत् ही के मुख से सुना था कि आचार्य शुक्ल के इन निबंधों में से कुछ के अनुवाद किसी विदेशी भाषा में हुए हैं । इस बात की सत्यता की प्रामाणिकता के विषय में निश्चित रूप से कुछ नहीं कहा जा सकता ।

अग्ने निरध का रिपर तो उनाय पर वे इन पर साहित्यिक दृष्टि से विचार न कर सके जैसा कि आचार्य शुक्ल ने किया। किता भी रिपर पर लिखकर उसे साहित्यिक पुट बा रंग देने की क्षमता उन निरधकारा में नहीं लक्षित होती। श्री बालकृष्ण भट्ट ने मानसिक शक्ति से संग्रह 'आत्मनिर्भरता' पर निबध तो प्रस्तुत किया पर उसमें अधिकतर इसके द्वारा होनेवाले लाभों की ही चर्चा की। उन्होंने इसका एक आत्मशक्ति या भाव के रूप में ग्रहण करके इस पर विचार नहीं किया। श्री प्रतापनारायण मिश्र ने अग्ने 'मनोयोग' नामक निरध में भी इसके लाभ हानि का ही विचार किया है। श्री माधवप्रसाद मिश्र के 'धृति और क्षमा' नामक निरध में भी इनका (धृति और क्षमा का) भावों के रूप में विवेचन नहीं है प्रस्तुत धर्मशास्त्रीय विवेचन है। वे ऐसे ही विषयों पर लिखत भा थे। इस प्रकार हम देखते हैं कि हिंदी के अन्य निरधकारों ने भावों पर निरध लिखा तो अरस्य पर उन्होंने उन पर विगुह भावा को दृष्टि से विचार नहीं किया। उन्होंने मनाभावों की उत्पत्ति, उनके लक्षण और विकास आदि को दृष्टिपथ में रखकर उन्हें नहीं देखा। आचार्य शुक्ल ने देखा किया है। उन्होंने मनोविचारों की उत्पत्ति, उनके लक्षण और प्रसार या अभ्यसन व्यावहारिक जीवन और समाज में करके उन पर निरध प्रस्तुत किए। शुद्ध मनोविज्ञान या मनोशास्त्र की आँख से भावों या मनो विकारों को देखकर उन्होंने उन पर निरध नहीं लिखा, उन्होंने इनको (भावों का) जीवन और समाज में अपनी आँख से देखा, उनका अनुभव किया और उह निरध का रूप दिया। सभर है उन्हें इस कार्य में कहीं कहीं मनोशास्त्र से कुछ सहायता मिली हो, पर जिस रूप में ये निरध हमारे समुल हैं उस रूप में उन्हें देखने पर शक्य विदित हो जाता है कि देखने को भावों का सामाजिक और व्यावहारिक अनुभव है। अपने अपनी अनुभवशीलता के बल पर इनका विवेचन किया है, शास्त्र के रल पर नहीं। भावों पर लिखे गए निरधों द्वारा इनके विषय में आचार्य शुक्ल की पूर्ण और सच्ची अनुभवशीलता का परिचय मिलता है। इनसे विदित होता है कि उह इनके (भावों के) सामाजिक और व्यावहारिक स्वरूप का कितना सम्पू्ण ज्ञान था। उनकी दृष्टि भावा के सूक्ष्म से सूक्ष्म पगों वा स्वरूपों पर गई है, जिसे

उनकी अनुभूतिशीलता चोत्ति होती है। आचार्य शुक्ल ने मानव-जीवन और समाज में व्यवहृत प्रधान-प्रधान भावों पर ही विचार किया है। पर इन प्रधान भावों पर विचार करते हुए ही प्रसंग उपस्थित होने पर उन्होंने छोटे-छोटे भावों पर भी विचार कर लिया है। जैसे, 'भय' पर विचार करते हुए 'आशंका' का विचार, 'क्रोध' पर विचार करते हुए 'प्रतिकार' का विचार इत्यादि। इस प्रकार हम देखते हैं कि मानव-जीवन और समाज में आनेवाले बड़े और छोटे सभी प्रकार के भावों का उन्होंने विवेचन कर लिया है। उपर्युक्त विवेचन से आचार्य शुक्ल की भावों की अनुभूतिशीलता तो स्पष्ट ही है, साथ ही यह भी स्पष्ट है कि भावों या मनोविकारों पर निबंध प्रस्तुत करते समय उनकी दृष्टि मनोशास्त्र पर नहीं प्रत्युत इनके (भावों के) समाज और जीवन-गत व्यवहारिक स्वरूपों पर है। इसी कारण हम आचार्य शुक्ल के इन निबंधों को मनोवैज्ञानिक निबंध नहीं कहते। उन्होंने मनोविज्ञान पर निबंध नहीं लिखा है प्रत्युत भावों या मनोविकारों के व्यवहारिक स्वरूपों पर निबंध प्रस्तुत किया है। उनके इन निबंधों को कोई भी विश्व मनोशास्त्रीय निबंध नहीं कह सकता। इनमें भावों का शास्त्रीय विवेचन नहीं प्रत्युत व्यावहारिक विवेचन है। एक और दृष्टि से भी हम इन्हें मनोवैज्ञानिक निबंध नहीं कहते। हम पर विदित है कि आचार्य शुक्ल एक साहित्यिक व्यक्ति थे और किसी भी विषय को साहित्य की दृष्टि से देखा करते थे। अतः उन्होंने भावों पर विचार भी एक साहित्यिक के रूप में ही किया है, मनोवैज्ञानिक के रूप में नहीं। मनो-वैज्ञानिक की भाँति उन्होंने भावों की छान-बीन नहीं की है, वह ऊपर के विवेचन से स्पष्ट है। उनके इन निबंधों में साहित्य का समावेश सर्वत्र मिलता है। भावों पर विचार करते हुए भी वे अपनी साहित्यिकता या साहित्य को नहीं त्याग सके। इसी कारण इन निबंधों में मनोवैज्ञानिक लेखों की भाँति दुरुद्धता तथा रुढ़ता नहीं है। इनमें सरलता, रोचकता तथा साहित्यिकता है। इस विवेचन से हमारा तात्पर्य यही है कि भावों पर लिखे गए आचार्य शुक्ल के निबंध मनोवैज्ञानिक निबंध नहीं, प्रत्युत साहित्यिक निबंध ही हैं। उनका साहित्यिक मूल्य है, मनोवैज्ञानिक मूल्य नहीं। हाँ, उन्होंने मनोवेगों

का समानगत तथा जोरनगत व्यावहारिक स्वरूप अवश्य ग्रहण किया है और उसे साहित्य की दृष्टि से प्रस्तुत किया है।

भाषा या मनोविकारों पर लिखे गए निबंधों के विषय में एक बात और कहनी है। यह है इन पर लिखे गए आरम्भिक निबंधों के विषय में, जिन में से इस समय 'मित्रता' नामक निबंध ही मिश्रता है। यह 'मित्रता' नामक निबंध भाषा पर लिखे गए इधर के निबंधों की भाँति गूढ़न आरम्भिक निबंध नही है। पर मित्रता के भाव के विषय में जानन और सम्यक्गत व्यावहारिक स्वभावों पर इसमें विचार अत्यन्त है, यद्यपि उस प्रकार के विचारों को प्रधानता इसमें नही मिलती, जैसी कि इधर के निबंधों में मिलती है। यह उनका आरम्भिक निबंध है भी। इसमें ऐसे विचारों का विकसित रूप मिल भी नहीं सकता है। हाँ, भाषा के विषय में इधर के जो निबंध हैं, उनके विरहित स्वरूप का रोज इसमें अवश्य मिलता है। 'मित्रता' नामक निबंध देखने से प्रेरित होता है कि यह शिष्टात्मक और थोड़ी शिष्टा बुद्धिमानों के लिए है। यह बात इसकी वाक्य योजना में अव्यक्त आभासपूर्वक (इम्प्लिट) वाक्यों से स्पष्ट है। दूसरी बात यह है कि इसकी शैली प्रायः व्याकरणात्मक है, जिसका लक्ष्य होता है प्रभावत्यादन। शिष्टा के लिए इस शैली की विशेष आवश्यकता होती है। मित्रता से लाभ हानि के उदाहरण इसमें विशेष हैं जो प्रायः इतिहास से लिए गए हैं। इस प्रकार हम देखते हैं कि यह निबंध उन निबंधों की भाँति परिपूर्ण नहीं है जो आचार्य शुक्ल का प्रौढावस्था में लिखे गए हैं। इसमें भाषा और विचारों की विधान-पद्धति सरल है। पर यह तो निश्चित ही है कि यह भी प्रौढ निबंधों की भाँति विचारालम्बक निबंध ही है।

आचार्य शुक्ल के समीक्षात्मक निबंधों के विषय में कुछ विचार कर लेना चाहिए, यद्यपि इनके विषय में कुछ निशय कहने की आवश्यकता नहीं प्रतीत होती, क्योंकि समीक्षा का क्षेत्र ही आचार्य शुक्ल का प्रधान क्षेत्र था। उन्होंने समीक्षात्मक निबंध ही विशेष लिखे। यह बात हम आचार्य शुक्ल के मध्यमकाल ही कह रहे हैं, क्योंकि 'भ्रमरगातसार' की भूमिका को उन्होंने

‘आलोचनात्मक निबंध’ और ‘जायसी-ग्रंथावली’ की भूमिका को ‘विस्तृत निबंध’ कहा है। ‘श्रीस्वामी तुलसीदास’ में भी तुलसीदास पर लिखे गए विभिन्न निबंधों का संग्रह है।

समीक्षात्मक निबंध से हमारा तात्पर्य व्यावहारिक समीक्षा पर तथा सैद्धांतिक समीक्षा वा काव्य-शास्त्र पर लिखे गए निबंधों से है, इसे हम पहले ही कह चुके हैं। स्थूलतः इन्हें साहित्य-विषयक निबंध भी समीक्षात्मक निबंध कहा जा सकता है। इस प्रकार के निबंध हिंदी-साहित्य में बराबर लिखे जाते रहे हैं और अब भी लिखे जाते हैं। पर आचार्य शुक्ल के इन निबंधों का विशेष महत्त्व है। वह इस दृष्टि से कि व्यावहारिक आलोचना के निबंधों में उनकी अपनी प्रवृत्ति वा प्रवृत्ति का समावेश मिलता है, उन्होंने स्वतः इस कार्य में आदर्श स्थापित किया और सैद्धांतिक समीक्षा वा काव्यशास्त्र पर लिखे गए निबंधों में उन्होंने अपना मत प्रतिपादित किया, जिसका संबंध न भारतीय काव्य-शास्त्र से विशेष है और न किसी भारतीय काव्य-शास्त्र से ही। उनमें उनके स्वयं के अध्ययन, मनन और चिंतन से प्रसृत विचार वा सिद्धांत व्यक्त किए गए हैं। हिंदी-साहित्य में इस प्रकार के निबंध आचार्य शुक्ल के ही दिखाई पड़ते हैं। द्विषदी-युग में काव्य-शास्त्र पर जो निबंध लिखे जाते थे उनमें भारतीय काव्य-शास्त्रियों के मतों का ही अनुगमन मिलता है, उनमें लेखक की कोई अपनी युक्त नहीं मिलती। स्पष्ट द्विषदीजी के ‘कवि और कविता’ नामक निबंध में यह बात देखी जा सकती है। छायावाद-युग के साहित्य-विषयक निबंधों में काव्य पर पाश्चात्य विचारों का कथन विशेष मिलता है। हाँ, इस युग में कुछ निबंधकार ऐसे अवश्य हुए जो इस विषय में अपना स्वयं मत रखते थे। इस प्रकार हम देखते हैं कि आचार्य शुक्ल के काव्य-शास्त्रीय निबंधों का बड़ा महत्त्व है। उनके व्यावहारिक समीक्षा पर लिखे गए निबंधों का भी कुछ कम महत्त्व नहीं है।

आचार्य शुक्ल के निबंधों का वर्गीकरण करके उनके एक-एक वर्ग पर अब तक विचार हुआ है। अब समग्रतः उनकी विशेषताओं वा प्रवृत्तियों के विषय

॥ भी विचार कर लेना चाहिए। निरपेक्ष के सत्यरूप की आचार्य शुक्ल के निरपेक्ष विवेचना की जा चुकी है। इस विषय में आचार्य शुक्ल की विशेषताएँ के विचार भी देखे जा चुके हैं। सच्चे निरपेक्ष की विशेषताओं को दृष्टि में रखकर यदि आचार्य शुक्ल के निरपेक्ष पर विचार किया जाए तो विदित होगा कि उनमें इसरी सभी विशेषताएँ विद्यमान हैं। निरपेक्ष में सघटित विचारों की अभिव्यक्ति, उसमें ध्वनिध्व की निहिति आदि, जो निरपेक्ष के परमात्मक तत्त्व माने जाते हैं, सभी आचार्य शुक्ल के निरपेक्ष में प्राप्त हैं।

निरपेक्ष के विषय में आचार्य शुक्ल के विचारों को देखते हुए हम देख चुके हैं कि वे निरपेक्ष में सघटित विचारों की परंपरा की निहिति और उनमें वास्तविक लगाव पर विशेष ध्यान रखना आवश्यक सघटित विचार परंपरा समझते हैं। उनकी दृष्टि में निरपेक्ष के अनेक तत्त्वों में से यह प्रधान तत्त्व है। उनके निरपेक्ष में इस तत्त्व की निहिति सबन देखी जा सकती है। उन्होंने सदैव एक विचार को दूसरे विचार से संबद्ध रखने का प्रयत्न किया है। उनके निरपेक्ष में विचारों की परंपरा कहीं टूटती हुई ही नहीं लक्षित होती। इस कारण निरपेक्ष में कयावट स्वतः ही जा गई है। निरपेक्ष की यह विशेषता आचार्य शुक्ल के 'भारत या मनोविचार' नामक निरपेक्ष में भी भाँति देखी जा सकती है।

निरपेक्ष में सघटित विचार परंपरा की अभिव्यक्ति को लेकर एक प्रश्न यह उठता है कि ऐसी स्थिति में निरपेक्ष का वैशिष्ट्य विषय प्रधानता में माना जाए अथवा व्यक्ति-प्रधानता में, जो आधुनिक काल में उसके विषय प्रधानता तथा (निरपेक्ष के) तत्त्वों में अति प्रधान तत्त्व स्वीकृत किया व्यक्ति-प्रधानता जाता है। जहाँ तक निरपेक्ष में गठी हुई विचार परंपरा की निहिति का संबंध है वहाँ तक उसे विषय-प्रधान ही कहा जायगा—असौ विषय पर सघटित विचार परंपरा की अभिव्यक्ति पर लक्ष्य के कारण। ऐसी अवस्था में निरपेक्ष के सच्चे स्वरूप के अनुसार उनका निरपेक्ष प्रमाण होना अत्यावश्यक है। बात ऐसी है जबकि, पर इसके साथ

निबंधगत व्यक्ति-प्रधानता का कोई विरोध हमें नहीं लक्षित होता, क्योंकि निबंध में निबंधकार की शैली उसके व्यक्तित्व से अनुस्यूत होती ही है, किसी विषय के प्रतिपादन में उसकी रुचि, उसके कार्यक्षेत्र (साहित्य आदि), उसके अध्ययन-मनन आदि की प्रेरणा होती ही है और अभीष्ट विषय पर विचार करते हुए उसके विषय के अतिरिक्त, पर उन्हीं से येनकेन प्रकारेण संबद्ध, अपने विचारों की अभिव्यक्ति यह प्रासंगिक विषयान्तर द्वारा करता ही है—यदि यह सच्चा निबंधकार है और निबंध में अपने व्यक्तित्व की निहिति पर उसका लक्ष्य है। इस प्रकार निबंधगत विषय-प्रधानता और व्यक्ति-प्रधानता में कोई विरोध नहीं।

जान पड़ता। सच्चे निबंधकारों के निबंधों में इन दोनों तत्वों की निहिति द्रष्टः ही हो जाती है। आचार्य शुक्ल के निबंध में इनका उपयुक्त और संयत संनिवेश मिलता है। 'चिन्तामणि' के 'निवेदन' में उन्होंने कहा है—“.....इस बात का निर्णय मैं विश पाठकों पर ही छोड़ता हूँ कि ये निबंध विषय प्रधान हैं या व्यक्ति-प्रधान।” उनके निबंध विचाररत्मक होने के कारण विषय-प्रधान तो हैं ही, पर साथ ही उनमें व्यक्तित्व की भी अप्रधानता नहीं है। उनके निबंधों में उनके व्यक्तित्व की पूरी छाप है। हिंदी में वस्तुतः उन्होंने वैयक्तिक निबंधों का भावार्थ प्रस्तुत किया। अपने निबंधों में इन दोनों तत्वों की निहिति का अनुभव करते हुए भी आचार्य शुक्ल ने उपयुक्त बातें कहीं। इसका भी कारण है। घात हुई यह कि जब पाश्चात्य समीक्षकों ने निबंधगत व्यक्तित्व की निहिति को ही उसका एकमात्र लक्ष्य स्वीकार किया तथा इसका (निबंध में व्यक्तित्व की निहिति का) वे अनेक समझाया अर्थ करने लगे और निबंधगत अभीष्ट विषय पर उनकी दृष्टि जमने ही न लगी, तब आचार्य शुक्ल ने उपयुक्त कथन द्वारा अपना यह मत प्रकट करने का प्रयत्न किया कि निबंध में व्यक्तित्व की निहिति के साथ ही अभीष्ट विषय की भी अवहेलना नहीं की जा सकती। व्यक्तित्व की निहिति की भी उन्होंने युक्तिसंगत व्याख्या की, जिसे हम देख सकते हैं। निबंधगत विषय और व्यक्तित्व दोनों को उन्होंने समान स्थान दिया। और जिन निबंधों में इन दोनों तत्वों की अभिव्यक्ति मिलती है उन्हें भी वे वैयक्तिक निबंध ही स्वीकार करते हैं। इस प्रकार की स्वीकृति का कारण भी असंगत नहीं है, क्योंकि निबंधगत विषय और निबंधकार के

व्यक्तित्व के र्गनष्ठ स्रषण का प्रवेचन हम कर चुके हैं। इस विवेचन का अभिप्राय यह कि आचार्य शुक्ल ने निरन्तर विषय और व्यक्तित्व के विषय में अपनी रायों के अनुसार ही निरन्तर प्रस्तुत किया। उन्होंने अपने विषय और व्यक्तित्व दोनों का समन्वय किया, विषय पर विचार करते हुए उन्होंने अपने व्यक्तित्व को भी पाठ नहा रखा। आचार्य शुक्ल द्वारा अपने निरर्थों में विषय की अभिव्यक्ति के विषय में यहाँ कुछ कहने की आवश्यकता नहीं प्रतात जाती, उनके निरर्थों में स्यादित विचार परस्पर की निहिति और उसके पारस्परिक लगाव की प्रवेचना हम पर चुके हैं, जिसका छाया विषय के प्रतिपादन या उसका अभिव्यक्ति से ही है। उनके निरर्थों में व्यक्तित्व की निहिति का क्या स्वरूप है, इसे ही देख लेना चाहिए।

आचार्य शुक्ल के निरर्थों में उनके व्यक्तित्व की निहिति पर विचार करते हुए इसका स्मरण रखना आवश्यक है कि वे साहित्यिक थे, जहाँ साहित्य-विषय उनके निरर्थों में तो साहित्य की चर्चा है ही, निरर्थों में आचार्य भाषों या मनोविज्ञानों पर लिखे गए निरर्थों में भी शुक्ल के साहित्यिक यथाप्रसंग साहित्य का बात आई है। इन निरर्थों में व्यक्तित्व की निहिति साहित्य की बातों को कहने के लिए विषयान्तर हो आवश्यक करना पड़ा है, क्योंकि बिना इसके ऐसा होना संभव ही नहीं था, पर यह विषयान्तर भी प्रसंग-भावे पर हुआ है। साहित्य की बातों को कहने के लिए ही विषयान्तर नहीं किया गया है। जैसे, 'भद्राभक्ति' नामक निरर्थ में प्रसंगवश देवी सारीसरी, चित्रकारी और संगीत पर जो विचार हुआ है वह साहित्य और साहित्यिक की दृष्टि में ही। अभिप्राय यह कि आचार्य शुक्ल के साहित्यिक व्यक्तित्व की निहिति उनके निरर्थों में निरर्थों में देखी जा सकती है।

आचार्य शुक्ल के निरर्थों में उनके व्यक्तित्व की अभिव्यक्ति पर विचार करते हुए उनके लोकवाद या लोकदार्शनवाद पर भी दृष्टि रखनी आवश्यक है। उन्होंने लोक या समाज की स्थिति और उसकी रक्षा पर निरर्थों में लोकवाद सर्वत्र ध्यान दिया है। लोक की स्थिति में विपन्नता या जाने से, उसमें लोभियों, छापों, स्वार्थियों आदि कल्पित व्यक्तियों

अथवा राष्ट्रों की वृद्धि से और इनके समाज से हटने वा सुधारने के अप्रयत्न से समाज की रक्षा भी संभव नहीं हो सकती। समाज की स्थिति और उसकी रक्षा के लिए ऐसे व्यक्तियों और राष्ट्रों की आवश्यकता है जिनमें परस्परिक सहानुभूति हो, जो एक दूसरे का दुःख-सुख समझ सकें। ऐसे व्यक्ति और राष्ट्र से समाज वा लोक का कल्याण न होगा जिन्हे दूसरों का मल्ला घोटकर स्वयं समृद्ध बनने की लालसा है और जो सशक्त होने पर अपनी इस लालसा की पूर्ति भी कर लेते हैं। लोकवाद के विषय में आचार्य शुक्ल के ये विचार भाषों वा मनोविकारों पर प्रस्तुत हुए निबंधों में विशेष रूप से दृष्टिगत होते हैं। 'श्रद्धा-भक्ति' और 'मय' नामक निबंधों में इस लोकवाद की निहित प्रतंगवशा विशेष मिलती है। जिस निबंधकार की दृष्टि समाज की स्थिति तथा रक्षा पर है और जो समाज में शांति तथा समता की स्थापना का समर्थक है उसके हृदय की विशालता का अनुभव सहज में ही किया जा सकता है।

आचार्य शुक्ल के निबंधों में यदि कोई नए ढंग की आत्माभिव्यक्ति को देखना चाहे; जैसा कि अँगरेजी के निबंधों में मिलता है, तो उसे भी निराशा न होना पड़ेगा। पर इस नए ढंग की आत्माभिव्यक्ति भी नए ढंग की आचार्य शुक्ल ने संयत-रूप से और सप्रसंग की है। इसके आत्माभिव्यक्ति द्वारा विषय की स्पष्टता की विधि होती है। पाश्चात्य वा अँगरेजी के समीक्षकों की दृष्टि में निबंधगत आत्माभिव्यक्ति का अर्थ है निबंधकार द्वारा प्रथमपुरुष एक वक्ता ने अपने से संबद्ध घटनाओं और व्यक्तियों आदि का उल्लेख, जिनका संबंध अभीष्ट विषय से नहीं भी हो सकता। कहना न होगा कि इस प्रकार की आत्माभिव्यक्ति के कारण अँगरेजी-निबंधों में प्रायः उच्छृङ्खलता के दर्शन होते हैं। आचार्य शुक्ल ने अपने से संबद्ध घटनाओं, व्यक्तियों आदि का उल्लेख किया है, पर वे सप्रसंग और विषय का स्पष्ट करने में सहायक हैं। जैसे विभिन्न ग्रन्थियों द्वारा विभिन्न प्रकार के अनुभवों वा प्रत्यक्षों पर विचार करते हुए अपने विषय में उनका यह वक्तव्य—“रात्रि में, विशेषतः वर्षा की रात्रि में, शीतगुरु और झिल्लियों के संकारमिश्रित सीत्कार का वैशा तार सुनकर मैं यही समझता था कि रात थोड़ा रही है।” (चिंतामणि, पृ० २३३)। एक उदाहरण और देखें—

“... मैं आने एक लखनवी दासज के साथ साँची का लूप देखने गया। यह स्थल एक बहुत मुहर छोटी सी पहाटी के ऊपर है। नीचे एक ठोठा-सा जंगल है जिसमें महुए के पेड़ भी बहुत से हैं। संयोग से उन दिना पुरातत्त्व विभाग का रंग पड़ा हुआ था। रात हो जाने से हम लोग उस दिन लूप नहीं देख सके। सरेरे देखने का विचार करके नीचे उतर रहे थे। रात का समय था। महुए चारा और एक सह थे। भरे मुँह में निकला—‘महुओं की बँगो मीठी-महक आ रही है।’ इस लखनवी महाशयन मुझे रोझर रहा—‘वहाँ महुए सहुए का नाम न लीजिए, लोग देखती समझें।’ मैं चुप हो गया, समझ गया कि महुए का नाम जानने से धारूपन में क्या भारी गड़बड़ा लगता है।’—(चिंतामणि, पृ० १००)। जिन प्रसंगों पर वे बातें नहीं करें हैं उनको देखने से विदित होगा कि रैगल जम्मी रात करने के लिए ही इनकी अभिव्यक्ति कहा हुई है, प्रत्युत उपयुक्त प्रसंग जाने पर इनकी योजना की गई है।

आचार्य शुक्ल में हास्य, व्यंग्य और निनोद की जो प्रवृत्ति थी अन्तर आने पर उसका दर्शन उनकी सभी प्रकार की रचनाओं में मिलता है। उनकी आलोचनाओं में इस प्रवृत्ति की निरोक्ता पर हम विचार हास्य व्यंग्य और पर चुके हैं। उनके निर्या ने भी इसी मात्रा कम नहीं निनोद है। अन्तर जाने पर आचार्य शुक्ल हास्य, व्यंग्य और निनोद से चुकते नहीं। ‘उत्सार’ नामक निर्या में अनेक प्रकार के रीतों पर विचार करने के पश्चात् उन्हें ही सत्य व्यंग्य के साथ र कहते हैं—‘इस जमाने में शीरज का प्रसंग उठाकर गाँधी का उल्लेख यदि न हो तो रात अनूरी ही समझी जायगी। वे गाँधी आजकल बड़ी बड़ी सभाओं के भचा पर से लेकर ब्रिजा के उठाए हुए पारिवारिक प्रपचा तक में पाए जाते हैं और काफी तादाद में।’—(चिंतामणि, पृ० १६)। ऐसे स्थल उनके निर्या में अनेक मिल सकते हैं। इस प्रकार हास्य, व्यंग्य और निनोद को निरोक्ता द्वारा उनके निर्या में रोचकता भी प्रभूत परिमाण में आ गई है। एक रात और। उनके निर्या में इस प्रवृत्ति की निरोक्ता का मन्व

उसमें उनके व्यक्तित्व के निहिति से भी जोड़ा जा सकता है।

'चितामणि' के 'निवेदन' द्वारा यह स्पष्ट विदित होता है कि यद्यपि आचार्य शुक्ल ने निबंधों में बुद्धि का उपयोग प्रधान रूप से किया है तथापि हृदय भी बुद्धि के साथ ही था। इसमें बुद्धि और हृदय भावात्मकता दोनों की क्रिया का समावेश है। वही कारण है कि उनके चिन्तारामक निबंधों में प्रसंग उपस्थित होने पर भावात्मकता

की भी बड़ी अच्छी नियोजना हुई है जो फालतू नहीं, प्रत्युत समुचित स्थल पर होने के कारण, उपयुक्त प्रतीत होती है। उसकी शैली भी गंभीर है। 'लोभ और प्रीति' नामक निबंध में इसका समावेश कई स्थलों पर तथा बड़ा सुंदर हुआ है। प्रेम के अंतर्गत देश-प्रेम पर विचार करते हुए एक स्थल पर आचार्य शुक्ल कहते हैं—'रसखान तो किसी की 'लकुड़ी अठ फानरिया' पर तीनों पुरों का राजविहासन तक त्यागने को तैयार थे पर देश-प्रेम की दुहाई देनेवालों में से कितने अपने थके-माँदे माँदे के फटे पुराने कपड़ों और धुल भरे पैरों पर रीसकर, वा कम से कम न खीसकर, बिना मन मैला किए कमरे की फर्श भी मैली होने देंगे? छोटे आदमियों! तुम जरा-सा दुबले हो जाते—अपने अँदोरे से ही सही—तो न जाने कितनी ठठरियाँ पर माँस चढ़ जाता।'—(चितामणि, पृ० १०५.)।

आचार्य शुक्ल के निबंधों की प्रतिपादन और भाषा की शैली में एक विचित्र मध्यता तथा विशालता (ग्रैन्ड्योर) है, जिनके द्वारा उनकी उठान, उनके विकास तथा उनकी समाप्ति में प्रभूत प्रभावात्मकता प्रतिपादन तथा भाषा-दृष्टिगत होती है। प्रायः यह देखा जाता है कि इस प्रकार शैली में मध्यता और के निबंधों में बात कहने को विशेष नहीं होती, थोड़ी ही विस्तारिता रखती है, पर कहीं इस ढंग से जाती है कि यह बहुत ही

मध्य प्रतीत होती है। उदाहरणार्थ, 'तुलसी का भक्तिमार्ग' 'मानस की धर्म-सूक्ति' तथा 'काव्य में लोकगोष्ठ की साक्षात्स्थिति' नामक निबंध ऐसे जा सकते हैं। इन निबंधों में आचार्य शुक्ल की निबंध-लेखन-कला के पूर्ण विकास का दर्शन होता है।

आचार्य शुक्ल के निबंधों के स्वरूपों की विवेचना की समाप्ति के पूर्व इनके

विषय में एक भ्रम का निवारण अतिप्रसंग न होगा। प्रायः यह कहा जाता है कि उनसे निरय बड़े होते हैं। पर बात ऐसी नहीं है। हाँ, रक्षता का व्यव-इनमें गम्भीर अन्वय है। वे गम्भीर विषयों पर लिखे ही गए आरोप हैं। समीक्षात्मक निरयों में 'साधारणोत्तरण और व्यक्ति-वैचित्र्यवाद' तथा 'रसन्मक बोध के विविध रूप' निरय बहुत ही गम्भीर हैं। इसका कारण यह है कि इनमें उन्होंने अपने कुछ मता वा सिद्धान्तों की स्थापना तथा उनमें विवेचना की है। वे गम्भीर अन्वय ही पर रूपे नहीं होने पाए हैं। भाषों या मनोविज्ञानों पर लिखे गए निरयों में भी यद्यपि विवेचना की गई है तथापि उनमें भी स्थापना नहीं आने पाया है। आचार्य शुक्ल ने समीक्षात्मक निरयों से वे अधिक रोचक हैं। अधिप्राय यह कि उनके निरय गम्भीर अन्वय हैं पर रूप नहीं। उन्होंने अपने निरयों में साहित्यिकता, हस्त ध्वन्य विनोद, व्यक्तित्व आदि की निहित द्वाय इन्ने बहुत ही रोचक बना दिया है। इस विषय में एक और बात पर ध्यान रखना आवश्यक है, वह यह कि उनके निरय उच्च कोटि के निरय हैं, इस कारण कम विज्ञान-बुद्धिवाला जो वे कुछ दुरुद्ध प्रतीत हो सकते हैं, पर सच्चि-की अक्षमता के कारण उन पर स्तम्भन का आरोप युक्तिसंगत नहीं कहा जा सकता।

आचार्य शुक्ल की निरय शैली पर विचार करने के लिए इस पर ध्यान रखना आवश्यक है कि उनके निरय विचारात्मक हैं। विचारात्मक निरयों को प्रस्तुत करने की प्रधानत दो शैलियाँ प्रचलित हैं। एक निरयों की निगम-आगमन शैली (इन्डिक्टिव स्टाइल) और दूसरी निगमन-मन शैली शैली (डिडक्टिव स्टाइल)। आगमनशैली में निरयकार अपने विचारों की विवेचना और व्याख्या करने के पश्चात् प्रपट्टक (पेरिप्राफ) के अंत में उनका निष्कर्ष सूचित करता है। निगमन शैली में प्रपट्टक के आरम्भ में ही समाप्ति या सूत्र रूप में विचारों वा सिद्धान्तों को व्यक्त किया जाता है और तत्पश्चात् व्यक्त विचारों वा सिद्धान्तों का प्रतिपादन उदाहरण, उदाहरण और तर्कों द्वारा किया जाता है, जिससे व्यक्त विचार स्पष्ट हो जाते हैं। कहना न होगा कि इस शैली के निरय विचा-

रात्मक ही होंगे और उनका लेखक एक गंभीर व्यक्ति। आचार्य शुक्ल के सभी निबंध इसी शैली पर लिखे गए हैं। निबंध की निगमन-शैली को समास-शैली भी कहा जा सकता है।

ऊपर की विवेचना से यह स्पष्ट है कि आचार्य शुक्ल पहले थोड़े में कुछ कह लेते हैं तब उसकी व्याख्या करते हैं। अभिप्राय यह कि सूत्र रूप में कहने की प्रवृत्ति उनमें विशेष है, और वे थोड़े में बहुत कुछ कह सूत्र रूप में कहने जाते हैं। थोड़े ही में अधिक कहने की प्रवृत्ति के कारण की प्रवृत्ति आचार्य शुक्ल ने मनोविकारों पर लिखे गए निबंधों में कुछ अति विस्तृत अर्थगर्भ सूत्रों का निर्माण किया है, जो उनकी अनुभवशीलता तथा उनके स्वना-कौशल का द्योतक है। जैसे 'प्रेम मोक्ष का अन्धार या मुरब्बा है', 'यदि प्रेम स्वप्न है तो भ्रष्टा जागरण है' इत्यादि।

भावों या मनोविकारों पर लिखे गये निबंधों में आचार्य शुक्ल ने यथावसर जिन दो भावों में साम्य वा असाम्य की स्थापना संभव है उनमें इसका (साम्य वा असाम्य का) चित्रण किया है। ऐसा करने से विषय में तुलनात्मक शैली स्पष्टता आ गई है। जैसे, 'उत्साह' नामक निबंध में उन्होंने उत्साह और भव की विपरीत प्रवृत्ति का निर्देश किया है (देखिए चित्तामणि, पृ० ८)। इसी प्रकार 'भ्रष्टा-भक्ति' नामक निबंध में प्रेम और भ्रष्टा का अंतर बतलाया है (वही, पृ० २४-२७)। अन्य भावों पर विचार करते हुए भी उन्होंने इस शैली का ग्रहण किया है।

विषय की स्पष्टता के लिए ही आचार्य शुक्ल अपने निबंधों में 'सारांश यह कि' का प्रयोग उस स्थान पर करते हैं जहाँ वे समझते हैं कि विषय को स्पष्ट करने की आवश्यकता है। ऐसी आवश्यकता की 'सारांश यह कि' प्रतीति पर प्रत्यक्ष में किए गए पूर्व विवेचन को दो-एक वाक्यों में सूत्रतः कह देते हैं।

स्पष्टता तथा रोचकता की संतुष्टि के लिए ही आचार्य शुक्ल ने अपने निबंधों में (विशेषतः भावों वा मनोविकारों पर लिखे गए निबंधों में)

पौराणिक, ऐतिहासिक तथा अन्य प्रकार का कथाओं स्पष्टता तथा रोचकता के लिए अनेक प्रकार की संकेत स्थापन कर रख दिया है। उनके निरुद्धा में कथाओं का सन्निवेश ईदृश हला की रंग में अन्य देवताओं को इसका (हला का) भाग मिलने का कथा, राजा हरिश्चन्द्र तथा रानी गुलाब का कथा, रामचन्द्र हनुमान की कथा, गंधे का राय बनने की हितोपदेशवाली कथा और स्वयं उनका (आचार्य शुक्ल) संरक्ष अनेक कथाओं का संकेत मिलता है। यहाँ समझ रखने का बात यह है कि उन्होंने किसी भी ऐसी कथा का संकेत या उसका उल्लेख नहीं किया है जो प्रचलित न हो, और जिसका ठूँडन की आवश्यकता पड़े। यहाँ-यहाँ विज्ञान के तथा न भी उल्लेख मिलता है, पर ऐसे ही कथा का जो प्रचलित है। जैसे, "सामाजिक महत्त्व के लिए आवश्यक है कि या तो आकर्षित करो या आकर्षित हो। जैसे इस आकर्षण विधान के बिना जगुआ द्वारा व्यक्त पिता का आभिभाव नष्ट हो सकता जैसे ही मानव जीवन की निरक्षर अभिव्यक्ति भी नहीं हो सकती।"—(चितामणि पृ. ४६)। यहाँ विज्ञानसहित आकर्षण-शक्ति का उल्लेख किया गया है।

इसे हम देना शुरू हैं कि आचार्य शुक्ल ने दो प्रकार के निरुद्धा लिखे हैं। एक प्रकार भाषा पर लिख गए निरुद्धा हैं और दूसरा प्रकार समीक्षात्मक निरुद्धा का। भाषा पर लिखे गए निरुद्धा की भाषा समीक्षात्मक निरुद्धा की ओर सरल है। उनमें तद्भव शब्दों तथा प्रचलित मुहावरों की प्रधानता है। इसका कारण यह है, उदाहरण आदि देकर विषय का स्पष्ट करने की प्रवृत्ति ही समझना चाहिए। इनमें 'लत', 'रजारा', 'कनका', 'गूम', 'पराई' आदि प्रचलित शब्दों तथा 'महीना बावना', 'पट फूलना', 'गोंद पर चरना', 'नी दिन चले जवादे कोल' आदि प्रचलित मुहावरों और लोकोक्ति का प्रयोग हुआ है। 'लत' और 'ग्लानि' नामक निरुद्धा में मुहावरों का उदाहरण और अधिक प्रयोग मिलता है। इन निरुद्धा में एकाव फारसों की लोकोक्ति भी दिखाई पड़ती है। जैसे, 'मग अरोह जयन दारद'। आचार्य शुक्ल के समीक्षात्मक निरुद्धा में तत्त्वम्

शब्दों का प्राधान्य है। वे साहित्यिक विषयों पर लिखे भी गए हैं। चाहे मनोविकारों पर लिखे गए निबंध हों अथवा समीक्षा पर, उन सचकी भाषा बड़ी ही सटीक, मधी, प्रौढ़ और विषय-प्रतिप्रादुर्भाव है। यदि सुरुचिपूर्ण पाठक उन्हें पढ़ें तो विदित होगा कि उनके एक-एक वाक्य के शब्द मोतियों की लड़ी की भांति लिम्बे हैं, उनमें खुरदुरापन कहीं भी नहीं मिलता।

आचार्य शुक्ल के निबंधों पर ऊपर विचार हुआ है। इसके द्वारा उनको (निबंधों की) विशेषताओं का कुछ उद्घाटन हो गया होगा। कहना न होगा

कि अब तक हिंदी-साहित्य के जितने निबंधकार हो गए हैं

हिंदी के निबंधकार उनमें आचार्य शुक्ल का बड़ा महत्वपूर्ण स्थान है।

और आचार्य शुक्ल जिन विषयों को उन्होंने अपने निबंधों के लिए चुना

उन पर उनके पूर्व हिंदी-साहित्य में उनके (आचार्य

शुक्ल के) दंग के एक भी निबंध नहीं लिखे गए थे। हमारा तात्पर्य यहाँ

उनके मनोभावों पर लिखे गए निबंधों से है। समीक्षात्मक निबंध उनके पूर्व

के निबंधकारों द्वारा प्रस्तुत किए जा चुके थे, पर उनमें आलोच्य को उद्घाटित

करने की यह प्रवृत्ति, उनमें उसके (आलोच्य के) प्रतिपादन की यह सुस्ती

न थी जो आचार्य शुक्ल के निबंधों में मिली। इस विषय में विशेष कहने

की आवश्यकता नहीं क्योंकि ये उच्च कोटि के आलोचक थे ही। हिंदी-निबंध-

साहित्य को देखने से विदित होता है कि आचार्य शुक्ल के पूर्व सर्वे अर्थ में

दो बड़े ही उच्च कोटि के निबंधकार हो गए थे। उनके नाम हैं—पं० बाल-

कृष्ण भट्ट और पं० प्रतापनारायण मिश्र। पर इनमें तथा आचार्य शुक्ल में

कोई तुलना नहीं है। इनके निबंधों में आत्मव्यञ्जना की ही प्रधानता है।

विषय की ओर इनकी विशेष दृष्टि नहीं लक्षित होती। आचार्य शुक्ल ने

अपने निबंधों में विषय पर भी दृष्टि रखी और उनमें संवत तथा शिष्ट रूप में

आत्मव्यञ्जना भी की। इस प्रकार उन्होंने विचार-आत्मक निबंधों की रचना की-

जो उच्च कोटि के निबंध समझे जाते हैं। इन बातों को कहकर हमारा लक्ष्य

उपयुक्त दोनों निबंधकारों के महत्त्व को कम करना नहीं है। उन्होंने हिंदी-

साहित्य को उसके गल-साहित्य के आरंभकाल में जो देन (कौटुम्बिक) दी,

उसको मुलाया नहीं जा सकता। जिस काल में उन्होंने अपने निबंध

हिये उस काल की दृष्टि में रखकर यदि विचार किया जाय तो वे अति उच्च कोटि के निरपेक्षकार सिद्ध होते हैं। उनका तो महत्त्व ही दूसरे प्रकार का है और आचार्य शुक्ल का महत्त्व दूसरे प्रकार का। आचार्य शुक्ल ने अपने निरर्थों द्वारा हिंदी साहित्य को उस समय सुमृद्ध किया जिस समय वह (हिंदी-साहित्य) अपने पैर पर खड़ा हो चुका था। इसी कारण उनके निरर्थ भी रखे ही प्रौढ़ हैं। इस प्रकार हम देखते हैं कि निरपेक्षकार की दृष्टि से हिंदी-साहित्य में आचार्य शुक्ल का स्थान अपने दग का है और अन्य निरपेक्षकार का स्थान अपने दग का। उन्होंने अपने लिए निरर्थ का जो धेन चुना है उसके वे पट्टमात्र अधिपति हैं। और समग्रतः अन्य निरपेक्षकारों की तुलना में भी यदि वे रखे जायें तो भी वे उच्च कोटि के निरपेक्षकारों में प्रतिष्ठित हुए अधिगोचर होते हैं।

भाषाओं की मीमांसा

आश्चर्य होता है यह देखकर कि साहित्यकार आचार्य रामचंद्र शुक्ल में वह शक्ति भी थी जो भाषा-शास्त्रियों में होती है। उन्होंने साहित्य की सर्जना और मीमांसा के साथ ही भाषाओं की भी मीमांसा की। भाषा-मीमांसा का क्षेत्र यहाँ स्मरण रखने की बात यह है कि उन्होंने जिन और उसकी पद्धति भाषाओं का विश्लेषण किया है उनका संबंध हिंदी भाषा से ही है। वे भाषाएँ वस्तुतः हिंदी की विभाषाएँ हैं, पर साहित्यारूढ़ होने के कारण 'भाषा' पद की अधिकारिणी हो गई हैं। हिंदी के अतिरिक्त और किसी देश की भाषा की ज्ञान-बीन उन्होंने नहीं की है। उर्वू के मूल, विकास आदि के विषय में उन्होंने कुछ विचार अवश्य किया है, पर हिंदी के प्रसंग से ही। यहाँ यह भी स्मरण रखना चाहिए कि आचार्य शुक्ल का कार्य-क्षेत्र साहित्य ही रहा है, अतः उन्होंने उन्हीं भाषाओं की मीमांसा की है जो साहित्य वा काव्य में प्रयुक्त हैं। भाषा-क्षेत्र में कार्य करनेवाले भाषावैज्ञानिकों की भाँति उन्होंने लोक-भाषा और साहित्यारूढ़ भाषा दोनों का साहाय्य अपनी भाषा-मीमांसा में नहीं लिया है। भाषा-शास्त्री तो अपनी विवेचना में लोक-भाषा का विशेष रूप से आश्रय ग्रहण करते हैं, यदि वह भाषा लोक में प्रचलित हो जिसकी वे मीमांसा करते हैं। इसके अतिरिक्त उनकी मीमांसा-पद्धति भी भाषा-शास्त्रियों की-सी नहीं है। इसकी उन्हें आवश्यकता भी नहीं थी। वे भाषावैज्ञानिक की दृष्टि से अभीष्ट भाषाओं की मीमांसा भी नहीं करना चाहते थे। भाषाओं की मीमांसा द्वारा उनका लक्ष्य काव्य-प्रयुक्त भाषाओं का सामान्य स्वरूप-निर्धारण था, जिसके द्वारा उनमें (भाषाओं में) साम्य और भेद स्पष्टतः विदित हो सके। यद्यपि आचार्य शुक्ल ने भाषा-मीमांसा के क्षेत्र में भाषा-शास्त्री की दृष्टि से कार्य नहीं किया है, तथापि इस क्षेत्र में उनका कार्य नवीन है। इस क्षेत्र में उन्होंने वह कार्य किया जो भाषा-शास्त्रियों द्वारा भी नहीं हुआ था। उन्होंने जिन

भाषाओं की मीमांसा की है वे काल्प भाषाएँ हैं और उनके नाम हैं—मज, अजधी और सड़ी बोली। इनकी मीमांसा 'बुद्ध-चरित' में 'काल्पभाषा' के अंतर्गत तथा 'जायसी-प्रथावली' में जायसी की भाषा पर विचार करते हुए हुई है। 'इतिहास' में भी यथाप्रसंग उन्होंने इन भाषाओं के विषय में कुछ कहा है।

ऊपर इसका निर्देश किया गया है कि आचार्य शुक्ल ने भाषाओं की मीमांसा साहित्यिक की दृष्टि से की है भाषावैज्ञानिक की दृष्टि से नहीं। भाषा की दृष्टि से मज, अजधी और सड़ी बोली की विवेचना करते भाषा के क्षेत्र में थीं हुए उन्होंने लक्ष्य रूप में उन काल्पों या काल्प रचनाओं प्रियर्सन तथा आचार्य को रक्षा किन्तु इनका प्रयोग है। भाषाविज्ञानियों ने शुक्ल का कार्य इनका विश्लेषण करने हुए लोक-भाषा का आधार विशेष लिया है, अपनी विवेचना के लिए ऐसा करना वे सिद्धान्ततः उचित भी समझते हैं। मज, अजधी और सड़ी बोली पर जो विचार भी आज अमरहम प्रियर्सन ने अपने सबसे (लिंगुइस्टिक सर्वे आफ इंडिया) में किया है वह इसी प्रकार का है। उन्होंने इनकी लोक प्रचलित शैली को दृष्टि में रखकर इनका स्वरूप निर्धारण किया है। उन्होंने भाषागत व्याकरणिक रूपों का एक सँचा बना लिया था और उसी के अनुसार इन भाषाओं के मसाला, क्रिया, विशेषण आदि रूपों को वे ढालते गए हैं। अभिप्राय यह कि श्री प्रियर्सन का इन भाषाओं पर विवेचन कुछ परिमित और शैलियों के आधार पर है। आचार्य शुक्ल ने अपनी विवेचना के लिए साहित्यिक भाषा प्रयोग की और उन्होंने इनमें भेद और साम्य की विवेचना सर्वप्रथम की। यही इनका भाषा के क्षेत्र में नवीन कार्य है। श्री प्रियर्सन ने इन भाषाओं का स्वरूप जलम जलम निर्धारित किया था। उन्होंने तुलनात्मक दृष्टि से इनका स्वरूप नहीं स्थिर किया था। आचार्य शुक्ल ने सर्वप्रथम यह कार्य किया और मज, अजधी तथा सड़ी बोली में साम्य और भेद की विवेचना करके इनका रूप स्थिर किया। इनमें साम्य और भेद की स्थापना करते हुए, उन्होंने उनकी प्रवृत्ति—जैसे, मज की ओकरात, अजधी की लपत और सड़ी बोली की आकारात प्रवृत्ति, परसग का कारण सिद्ध करने के पूर्व इन भाषाओं

की संज्ञाओं के विकारी रूपों, संस्कृत और प्राकृत को दृष्टि में रखकर इनके कृदन्तों आदि—की विवेचना की। इसी प्रकार इन भाषाओं की और प्रवृत्तियों तथा विशेषताओं पर भी उनकी दृष्टि गई और उन्होंने उन्हें उद्घाटित किया। इस प्रकार का पक्का कार्य आचार्य शुक्ल के पूर्व नहीं हुआ था। वस्तुतः श्री प्रिवर्धन ने इन भाषाओं के लोक-प्रचलित रूपों का नमूना भाव संवर्हीत कर दिया था। उन्होंने इनका संक्षिप्त व्याकरण लिखा। अवश्य पर ये विस्तारपूर्ण तथा तुलनात्मक ढंग से इन पर विचार न कर सके। वे करते भी तो कितना। न उनके पास उतना समय था और न स्थान, क्योंकि उन्हें बनेक बोलियों पर विचार करना था। इस कार्य के अतिरिक्त आचार्य शुक्ल ने इन तीनों भाषाओं के मूल का प्राकृत तथा अपभ्रंश के कान्धों को दृष्टि-पथ में रखकर संकेत किया और इनके क्रमशः विकास पर भी ये दृष्टि ले गए। इस प्रकार हम देखते हैं कि आचार्य शुक्ल ने ब्रज, अवधी और खड़ी बोली के विषय में पूर्ण विवेचन कर उनके स्वरूपों को पूर्णतः उद्घाटित कर दिया। भाषा मीमांसा के क्षेत्र में यह उनका बड़ा ही महत्वपूर्ण कार्य है।

जायसी की भाषा पर विचार करते हुए अवधी की विवेचना का आचार्य शुक्ल को अच्छा अवसर मिला है। इस मीमांसा में उनका लक्ष्य जायसी की पुरबी वा डेठ अवधी पर तो है ही तुलसी के लिए उन्होंने अवधी की मीमांसा तुलसी की पच्छिमी अवधी को भी बराबर अपने सामने रखा है। इन दोनों कवियों की भाषाओं को लक्ष्य में रखकर आचार्य

शुक्ल ने उपर्युक्त दोनों प्रकार की अवधी भाषा को छोड़ी और बड़ी सभी प्रवृत्तियों वा विशेषताओं का उद्घाटन कर दिया है। अवधी भाषा के सभी कालों में क्रिया के रूपों, उसके कारकों तथा करक के विशिष्ट परसर्गों आदि की आचार्य शुक्ल ने सूक्ष्म विवेचना की है। जैसे, अवधोग अणान्न के परसर्ग के रूप में 'होइ', 'भए' वा 'भै' का प्रयोग तथा करण के परसर्ग के रूप में 'भै' 'भए' वा 'भै' के प्रयोग पर उनकी दृष्टि गई है। तुलसी और जायसी की भाषा को दृष्टि-पथ में रखकर उन्होंने यह निश्चित किया है कि पुलिंदा में संघ-कारक का परसर्ग सर्वत्र 'कर' और स्त्रीलिङ्ग में इसका परसर्ग सर्वत्र 'कै' होता है। इसी प्रकार अवधी की प्रायः सभी विशेषताओं के विषय में उन्होंने विचार

किया है। इस विवेचन से देखने में चिदित होता है कि उनकी दृष्टि भाषा के शुद्ध से शुद्ध स्वरूपों तक जाती थी।

अपने 'इतिहास' में आचार्य शुक्ल ने हिन्दी-भाषा के मूल तथा विकास का भी विवेचना की है। ऐसा करते हुए उनकी दृष्टि ब्रजभाषा तथा गूड़ी बोली दोनों के भाषा पर है। गूड़ी बोली के मूल पर विचार करते हिन्दी-भाषा के मूल हुए उद्बुद्ध होने पर अपनी यह मान्यता व्यक्त की है कि तथा विष्णु की मुसलमानों के द्वारा गूड़ी बोली का निर्माण नहीं हुआ। मीमांसा उसका अस्तित्व बहुत प्राचीन काल से ही भारत में चलता आ रहा था। वह पठोह को जनता में निरन्तर के व्यवहार में बोली जाती थी और जब दिल्ली, आगरा आदि का समय नष्ट हो गया तब पठोह की यह (विशेषतः व्यापारी) जनता पूरा की ओर गयी। इसके साथ गूड़ी बोली भी पूरा की ओर आई और इसका प्रसार हुआ। अभिप्राय यह कि गूड़ी बोली भारत की ही स्वाभाविक बोली थी, मुसलमानों द्वारा वह गूड़ी नहीं गई। हाँ, वह कुछ काल तक दूरी अवस्था रही और अक्सर पाकर 'भाषा' पद की अधिनारिणी बन गई।

गूड़ी बोली के मूल की मीमांसा करते हुए उद्बुद्ध के मूल का भी निवेदन किया है। उनका कथन है कि निरुद्ध का बादशही यहाँ में सुदूर ने प्रकभाषा में पत्र और पत्रियाँ तो लिखी ही उन्होंने दूरी उद्बुद्ध का मूल काल में भी कुछ रचनाएँ कीं। अब गूड़ी बोली दिल्ली के आसपास के कुछ लोग का व्यावहारिक भाषा बन चुकी थी। आगमन के समय में फारसी मिश्रित सदा बोली का स्वरूप में उद्बुद्धकथित होने लगी और ऐसा भाषा में लिखी गई शायद या कविता का प्रसार फारसी पत्र लिख लोग में उत्तरोत्तर बढ़ता गया। इस प्रकार सदा बोली के आधार पर उद्बुद्ध-साहित्य रचा जाने लगा और उसमें अरबी-फारसी के विदेशी शब्द तथा अरब-फारसी की भाषाएँ भरने जाने लगीं। अभिप्राय यह कि उद्बुद्ध भारत की वस्तु के आधार पर बनकर भाषांतर वस्तु होता गई और उत्तरोत्तर अति-भरी होने के कारण हिन्दी पर बराबर आक्रमण करती रही। आचार्य शुक्ल ने हिन्दी और उद्बुद्ध के पारस्परिक संबंध का भी चित्रण किया है, जिसमें उद्बुद्ध का

सदैव पक्षपात किया जाता रहा है। इस विवेचन से स्पष्ट है कि आचार्य शुक्ल ने उद् के यथार्थ मूल की भी मीमांसा की है।

ऊपर आचार्य शुक्ल द्वारा की गई भाषा-विषयक मीमांसा का उल्लेख संक्षेप में किया किया गया है। इससे इस क्षेत्र में उनके द्वारा किए गए महत्वपूर्ण कार्यों का परिचय मिल गया होगा। उन्होंने जिन आचार्य शुक्ल की भाषाओं पर विचार किया है उनकी सूक्ष्म से सूक्ष्म विशेषताओं का उद्घाटन हो गया है, जो उनकी पैनी दृष्टि का द्योतक है। भाषाओं की मीमांसा करते हुए आचार्य शुक्ल का लक्ष्य किसी प्रकार के सिद्धांत-स्थापन पर कहीं भी नहीं है। उन्होंने भाषाओं के स्वरूपों की स्पष्ट और सूक्ष्म विवेचना मात्र कर दी है। आचार्य शुक्ल द्वारा भाषाओं की इस प्रकार की मीमांसा का ऐतिहासिक महत्व है, इसका उल्लेख हम कर चुके हैं। उन्होंने ब्रज, अवधी और खड़ी बोली की प्रवृत्तियों का भली भाँति स्पष्टीकरण उस समय किया जिस समय इन पर बड़ा ही स्थूल विचार हुआ था। इनकी सूक्ष्म विवेचना उन्होंने ही सर्व-प्रथम की। एक साहित्यकार में भाषा की मीमांसा की शक्ति की भी संस्थिति वस्तुतः उसकी महत्ता की परिचायिका है।

अनुवाद

विभिन्न भाषाओं के साहित्य और कान्न म ग्रन्थ स्थापना के लिए, उनके भाषा और विचारों के परिचय द्वारा उनकी व्यापकता के प्रसार के लिए और यदि किसी भाषा के साहित्य और कान्न की ओर निम्न अनुवाद का लक्ष्य और उसके भाषा तथा विचारों की व्यापकता परिमित रहा तो अन्य भाषा के उच्च ओरों के साहित्य और कान्न से उसका परिचय कराकर उस उन्नत पथ की ओर प्रसर करने की प्रेरणा देने के लिए अनुवाद का आवश्यक ग्रहण किया जाता है। अनुवाद का निष्ठ लक्ष्य यही होता है—साहित्य और कान्न के क्षेत्र में साहित्य और विज्ञान के क्षेत्र में अनुवाद का साध्य निष्ठ उन्नतता हा होती है। अनूदित रचनाओं को देखने से विदित होता है कि उनका मूळ सदैव उच्च ओरों का ही होता है। जब तक कोई रचना उच्च काटि का होने के कारण अति प्रसिद्ध न हो जाती तब तक उसका अनुवाद किसी अन्य भाषा के साहित्य में नहीं देना जाता। हाँ, जब कोई रचनाकार अति प्रसिद्ध हो जाता है तब उसकी उच्च और निम्न सभी प्रकार की रचनाओं का अनुवाद अन्य भाषाओं में मिलने लगता है। किसी भी साहित्य में अनुवाद कार्य के मूल में ऐसी ही प्रवृत्ति निहित मिलती है। हिन्दी साहित्य में भी विभिन्न अनुवाद मिलते हैं वे इसी प्रवृत्ति का स्वरूप हैं।

हिन्दी-साहित्य में वैंगल और अंगरेजी से अत्यधिक अनुवाद हुए हैं और अन्य भाषाओं से अल्प। इसमें जितने अनुवाद प्रस्तुत हुए उसके प्रस्तुत-कर्ता भी अनेक हैं, पर अनुवादक के रूप में रूपनारायण बिंदी के अनुवादक पाटेल और श्री रामचंद्र वर्मा की विशेष प्रसिद्धि हुई। इन और आचार्य शुक्ल लोग ने यह क्षेत्र में कार्य में अत्यधिक किया और यद्यपि इनमें साहित्य की अन्य भाषाओं की ओर भी प्रवृत्ति और रुचि है तथापि वे इस क्षेत्र के क्षेत्र में रुकाए। श्री रूपनारायण पाटेल ने भगवान वैंगल से अनुवाद किया और श्री रामचंद्र वर्मा ने वैंगल, अंगरेजी,

मराठी, गुजराती और उर्दू से। पर इनका भी अनुवाद-क्षेत्र प्रधामतः बंगला ही है। हिंदी के ये प्रमुख अनुवादक हैं। प्रमुख इस दृष्टि में कि उन्होंने प्रचुर परिमाण में अनुवाद प्रस्तुत किया। हिंदी में एक अनुवादक और है जो इस दृष्टि से प्रमुख नहीं है कि उनके अनुवादों की संख्या अत्यधिक है, प्रत्युत इस दृष्टि से वे विशेष महत्वपूर्ण माने जाते हैं कि उनके अनुवादों में गुणों की संस्थिति अत्यधिक है। उन्होंने अनुवादों में मूल को ज्यों का त्यों न रखकर अपनी अनुवादिनी शक्ति और विद्या-शुद्धि के कारण उन्हें (अनुवादों को) अपने देश और जाति की रीति-नीति या संस्कृति के अनुकूल बना दिया है। उनकी अँगरेजी से अनूदित रचनाएँ पूर्ण भारतीय रचनाओं के समान प्रतीत होती हैं। कहीं-कहीं तो उन्होंने अपने अनुवादों में मूल को परिवर्धित और संशोधित या फटे-छँटे रूप में रखा है—यदि उसमें (मूल में) कोई छुट्टि प्रतीत हुई है तो। इस प्रकार उनके कई अनुवाद मूल से भी अधिक चमक गए हैं। ये अनूदित न प्रतीत होकर मौलिक जान पड़ते हैं। जिन व्यक्ति में अनुवाद की यह प्रतिभा या शक्ति है उनका नाम है आचार्य रामचंद्र शुक्ल। आचार्य शुक्ल के कुछ अनुवाद भारतीयता के इतने अनुकूल पड़े हैं कि वे इनकी मौलिक रचनाएँ मान लिए गए हैं—उन लोगों के द्वारा जो यह नहीं जानते कि ये अनुवाद हैं। जैसे, 'आदर्शजीवन' के 'आचरण', 'आत्मदल' आदि निबंधों को कुछ लोग आचार्य शुक्ल के मौलिक निबंध मान लेते हैं, यद्यपि ये अनुवाद हैं। कहना न होगा कि अनुवाद की ऐसी शक्ति हिंदी के अन्य अनुवादकों में अत्यल्प ही मिलेगी। और यह भी कहना न होगा कि आचार्य शुक्ल ने जिस कार्य में दाय लमाया उसी को अपनी मौलिकता द्वारा चमका दिया।

ऊपर आचार्य शुक्ल के अनुवादों की प्रशंसा के विषय में जो थोड़ी सी चर्चा हुई है उससे यह स्पष्ट लक्षित हो जाता है कि उनके अनुवाद मूल पर पूर्णतः आश्रित नहीं होते, मूल का आधार मात्र उनमें आचार्य शुक्ल के रहता है। अनुवाद में मूल का उपयोग जिस रूप में हुआ अनुवादों का रूप है उसे उन्होंने निर्दिष्ट भी कर दिया है। जैसे, जो रचना मूल पर पूर्णतः आश्रित है उसके लिए उन्होंने इसका निर्देश

कर दिया है कि यह अमूर्त रचना का अनुवाद है, जो रचना किसी रचना के मूल के आधार पर प्रस्तुत हुई है उसका भी निर्देश उन्होंने कर दिया है और जो अनुवाद केवल मूल के मर्म के रूप में हुआ है उस भी उन्होंने लिख दिया है। यहाँ स्मरण यह करना चाहिए कि ऐसी रचनाएँ बहुत ही कम हैं जो केवल मूल का अनुवाद हैं। उन्होंने प्रायः मूल के आधार पर ही, मास्तीरता को दृष्टि में रखकर, अनुवाद किया है।

जाचार्य शुक्ल ने दो भाषाओं से अनुवाद किया है—अँगरेजी से और बँगला से। पर उनके अनुवादों में अँगरेजी भाषा से अनूदित रचनाओं की संख्या अत्यधिक है और बँगला से अनूदित रचनाओं अनूदित लेखों के की संख्या अत्यल्प। उन्होंने उपयुक्त भाषाओं के लेखों का विषय भी अनुवाद हिंदी-भाषा में किया है और प्रथा का अनुवाद भी। लेखों का अनुवाद उन्होंने प्रायः अँगरेजी से ही किया है, जो 'नागरीप्रचारिणी पत्रिका' के प्राचीन संस्करण के अंका में मिलते हैं, वे अलग पुस्तक के रूप में अभी प्रकाशित नहीं हैं। इन अनूदित लेखों को विषय की दृष्टि में देखने से विदित होता है कि वे दो विषयों पर लिखे गए हैं—दर्शन या मनोविज्ञान पर और प्राचीन इतिहास तथा संहति पर। दर्शन या मनोविज्ञान वाले लेख प्रायः ईसा की उन्नीसवीं शताब्दी के अँगरेज दार्शनिकों द्वारा लिखे गए हैं। इस विषय के अनूदित कुछ लेखों के नाम हैं—'अखंडत्व', सर ऑलिवर लाज के एक लेख का अनुवाद, 'सदाचार और उत्तम प्रवृत्ति', टाब्लर ब्राउन के 'फिलॉसफी ऑफ़ ह्यूमन मारल' के आधार पर, 'प्रगति या उत्थति, उसका नियम और निदान', हर्बर्ट स्पेंसर के 'प्रोग्रेस, इट्स ला एण्ड काउंटेर' का मर्म। प्राचीन इतिहास और संहति (एशियंट हिस्ट्री ऐंड कल्चर) संबंधी अनूदित कुछ लेखों के नाम हैं—'भारत का प्राचीन इतिहास', इसाइक्लोपीडिया ब्रिटानिका के एक लेख का अनुवाद, 'प्राचीन भारतवासियों की समुद्र-यात्रा', डॉन मैगजीन में प्रकाशित श्री हारणचंद्र चमलदार के लेख का अनुवाद, 'भारत के इतिहास में हूण', दि इंडियन एटिक्वेरी में प्रकाशित श्री कृष्णस्वामी आश्रम के एक लेख का

अनुवाद; 'बुद्धबोध', दि इंडियन एंटिक्वेरी के एक लेख के आधार पर; 'प्राचीन भारतवासियों का पहिरावा' (सस्वती, दिसंबर १९०२ ई०), डाक्टर राजेंद्रलाल मित्र के लेख के आधार पर। इन लेखों द्वारा इतिहास और दर्शन या मनोविज्ञान की ओर आचार्य शुक्ल की रुचि का परिचय मिलता है क्योंकि उन्होंने इन्हीं विषयों पर लिखे गए लेखों का अनुवाद प्रस्तुत किया है; यदि वे चाहते तो अन्य विषयों की रचनाओं का भी अनुवाद कर सकते थे, पर ऐसा किया नहीं।

लेखों के अतिरिक्त आचार्य शुक्ल ने पुस्तकों का भी अनुवाद किया है। अगर हम इसका निर्देश कर आए हैं कि उनका अनुवाद-क्षेत्र अँगरेजी और बँगला है। अतः उन्होंने अँगरेजी तथा बँगला दोनों अनूदित ग्रंथों के भाषाओं के ग्रंथों का अनुवाद हिंदी में प्रस्तुत किया है। विषय-निष्ठात्मक यहाँ इसका निर्देश कर देना अतिप्रसंग न होगा कि उन्होंने बुद्ध उपयोगिता को दृष्टि में रखकर कोई अनुवाद नहीं किया, प्रत्युत उन्हीं ग्रंथों का अनुवाद किया जो अपने वैशिष्ट्य के कारण अति प्रसिद्ध हैं और जिनके अनुवाद द्वारा हिंदी को भी अपने साहित्य की उन्नति-पथ पर ले चलने की प्रेरणा मिलती है। एक बात और; उन्होंने ग्रन्थानुवाद और पद्यानुवाद दोनों किए हैं। आचार्य शुक्ल द्वारा अनूदित ग्रंथों को विषय की दृष्टि से हम चार श्रेणियों में रख सकते हैं—(१) शिक्षात्मक (२) दार्शनिक, (३) ऐतिहासिक और सांस्कृतिक तथा (४) साहित्यिक। शिक्षात्मक श्रेणी में 'राज्यप्रबंध-शिक्षा' और 'आदर्श जीवन' नामक ग्रंथ आते हैं। 'राज्यप्रबंध-शिक्षा' राजा सर टी० माधवराव के 'माइनर हिट्स' नामक ग्रंथ का अनुवाद है। मूल ग्रंथकार ने इसकी रचना महाराज सवाई राय (जब वे नायालिम थे) को राज्य-प्रबंध की शिक्षा देने के लिए की थी। इस पुस्तक के 'अवशिष्ट' में महाराज भिंगा द्वारा लिखित 'तअल्लुकेदारों के लिये कुछ अलग बातें' भी हैं, जिसका संबंध मूल पुस्तक से नहीं है। इन्हीं महाराज की इच्छा के अनुसार मूल पुस्तक के यत्र-तत्र के कुछ अंश अनुवाद में छोड़ भी दिए गए हैं। इसके अनुवाद की भाषा बहुत ही

सारा सही गइ है। 'आदर्श जीवन' स्माइल के 'प्लेन लिमिंग एंड हार्ड थिंकिंग' नामक ग्रन्थ के आधार पर लिखा गया है। इसमें प्रधानतः युवा के लिए वे शिक्षणयोगी बातें रखी गई हैं जिनके द्वारा उनका जीवन आदर्श बन सके। 'आदर्श जीवन' न मूल ग्रन्थ के 'अप्यन' के प्रसंग में लेखक द्वारा उद्दिष्टित कुछ पुस्तकों का विवरण छोड़ दिया गया है। इसके अतिरिक्त 'जहाँ जहाँ' और 'जहाँ' पुस्तक में दृष्टांत रूप से यूरोप के प्रसिद्ध पुरुषों के वृत्तांत आए हैं वहाँ वहाँ यथालभ्य भारतीय पुरुषों के दृष्टांत दिए गये हैं। पुस्तक की इस देग की रीति-नीति के अनुकूल करने के लिए और बहुत सा बात बढ़ाई बढ़ाई गई है।

दार्शनिक विषय के अंतर्गत 'विश्वप्रपञ्च' जाता है, जो प्रसिद्ध जर्मन दार्शनिक हेगल की अत्यंत विख्यात पुस्तक 'प्रिन्सिपल् ऑफ दि युनिवर्स' का अनुवाद है। हेगल प्राणिशास्त्रार्थ था, अतः उक्त पुस्तक दार्शनिक के द्रव्यम गड में प्राणियों के विशय में विचार है और द्वितीय खंड में आत्मा, ईश्वर, जगत्, प्रकृति, उपनिषद् आदि के विषय में, जिसका मुख्य विस्तृत दर्शन से है। यहाँ एक बात कहनी आवश्यक है। यह यह कि अनुवाद में आचार्य शुक्ल की दृष्टि सदैव इस पर रहती है कि ये (अनुवाद) भारतीयों के लिए है। ऐसी स्थिति में उन्होंने उनको भारतीय रीति नीति के अनुकूल बनाया है—उनके वृत्तांत, दृष्टांत आदि में परिवर्तन करके। 'आदर्श जीवन' पर विचार करते हुए हम इसकी चर्चा कर चुके हैं। इन अनुवादों में उनकी दृष्टि विषय को स्पष्ट करने की ओर भा सदैव रही है। अतः विषय की स्पष्टता के लिए वे अपने अनुवादों के आदि में भूमिका जोड़ देने हैं और पुस्तक के बीच-बीच में यत्र तत्र टिप्पणी लगा देते हैं। इसी कार्य की सिद्धि के लिए 'विश्वप्रपञ्च' के आदि में लगभग छेड़ सौ पृष्ठों की भूमिका है और उसके (पुस्तक के) बीच-बीच में पाद-टिप्पणियाँ लगा दी गई हैं, जिनको देखने में विदित होता है कि आचार्य शुक्ल को भारतीय तथा पश्चात्त्य दर्शनों का स्पष्ट ज्ञान था, क्योंकि इनमें (भूमिका और टिप्पणियों में) उन्होंने इन दोनों दर्शनों की तुलना पर सदैव दृष्टि रखी है।

टिप्पणी और भूमिका में आचार्य शुक्ल ने बच-बच अपना मत भी दिया है। 'विश्वप्रपञ्च' के अनुवाद के विषय में एक बात और कहनी है। वह है इसकी भाषा के विषय में। यह एक दार्शनिक ग्रंथ का अनुवाद है, अतः इसमें पारिभाषिक शब्द प्रायः आए हैं। आचार्य शुक्ल ने अँगरेजी के पारिभाषिक शब्दों की बहुत छानबीन करने के पश्चात् उन्हें हिंदी का रूप दिया है, जो बड़े सटीक हैं।

ऐतिहासिक और सांस्कृतिक विषय के अंतर्गत 'मेगास्थनीज का भारतवर्षीय वर्णन' आता है, जो डाक्टर खानबक के 'मेगास्थनीज इंडिका' का अनुवाद है। डाक्टर खानबक ने भी अपनी पुस्तक मेगास्थनीज ऐतिहासिक और सांस्कृतिक द्वारा लिखित 'टा इंडिका' के यूनानी तथा रोमी ग्रंथों में उद्धृत अंशों के आधार पर प्रस्तुत की थी, क्योंकि मूल पुस्तक 'टा इंडिका' अब नहीं मिलती। विषय की स्पष्टता के लिए आचार्य शुक्ल ने इस ग्रंथ के बीच-बीच में भी टिप्पणियाँ लगा दी हैं। स्पष्टता के लिए ही उन्होंने इसमें भी एक भूमिका लिखी है, जिसमें चन्द्रगुप्त और विक्रमदर के विषय में संक्षिप्त ऐतिहासिक चर्चा है।

आचार्य शुक्ल द्वारा साहित्यिक विषय के ग्रंथों के अनुवाद उनके अन्य विषय के अनुवादों की अपेक्षा विशेष महत्वपूर्ण हैं। इन अनुवादों में उनकी अनुवाद की शक्ति का पूर्ण परिचय मिलता है। इस विषय साहित्यिक— के अंतर्गत उन्होंने गद्यानुवाद भी प्रस्तुत किया है और पद्यानुवाद भी। 'कल्पना का आनंद' और 'शब्दांक गद्यानुवाद है और 'सुद्ध-चरित' पद्यानुवाद। 'कल्पना का आनंद' जोसेफ एडिसन के 'एसे ऑन इमेजिनेशन' का अनुवाद है, जो छोटी सी पुस्तिका के रूप में है। इसमें छोटे-छोटे म्बार्ह प्रकरण हैं और एक-एक प्रकरण में छोटे-छोटे निबंध। अँगरेजी से अनूदित सभी रचनाओं की भाँति आचार्य शुक्ल ने इस अनुवाद को भी मास्तीय रीति-नीति के अनु-कूल बनाया है। इसमें भी दृष्टांत रूप में भारतीय घटनाओं, व्यक्तियों आदि को रखने का प्रयत्न किया गया है। इसकी भाषा मीढ़ है। 'कल्पना का आनंद'

जमी जलम गुच्छ के रूप में नहा प्रकाशित है, यह 'नागरीप्रचारिणी पत्रिका' (प्राचीन संस्करण) के नव भाग में निरूद्ध था।

'शशाङ्क' गणालदास बन्धोपाध्याय लिखित 'शशाङ्क' नामक बँगला उपन्यास का हिंदी भाषानर है। आचार्य शुक्ल ने बँगला से केवल इसी एक रचना का अनुवाद किया है। 'शशाङ्क' ऐतिहासिक उपन्यास है, जिसमें तत्कालीन (शशाङ्क के काल की) भारतीय नेत्रभूषा, सवोधन, नाम, कर्मचारियों की उपायें, राजा की शिक्षा आदि पर पूर्ण रूप से ध्यान रखा गया है। इस उपन्यास की यही विशेषता है। रामाल नाथ उच्च कोटि के पुरातत्त्वविद् में भी। यह तो हुई मूल रचना की विशेषता की बात। विश्व अनुवादक द्वारा इसमें जोर भी शिक्षिता ला दी गई है—मूल रचना में कुछ परिवर्तन के द्वारा, जो परिवर्तन इतिहास-समत हैं, अनगल नहीं। मूल रचना में परिवर्तन करते हुए अनुवादक की दृष्टि भारतीय इतिहास की शशाङ्ककालीन परिस्थिति, नीति नीति आदि पर संयत है। मूल रचना सु-वात है, पर अनूदित रचना सुगम। यही सबसे शिक्षण परिवर्तन है। यह परिवर्तन भी इतिहास के आधार पर है, जिसका उल्लेख अनुवादक ने अपनी रचना की भूमिका में किया है। अनूदित रचना की सुवात बनाने भारतीय वाच्य शास्त्र का अनुगमन आचार्य शुक्ल ने किया है, जो प्रासंगिकता का है। ऐसा परिवर्तन करने के लिए उन्होंने दो पत्रों की छवि भी की है। शशाङ्क के समय में कलिंग जार दक्षिण कोशल में ग्रीक तादिकों के अत्याचार का अनुमित चित्रण आचार्य शुक्ल ने तत्कालीन परिस्थिति के अनुसार ही किया है। 'शशाङ्क' के अनुवाद के प्रिय में इस विवरण से यह स्पष्ट हो गया होगा कि अनुवादक की दृष्टि से आचार्य शुक्ल का कितना महत्त्व है, उन्होंने अपनी विद्या-बुद्धि के रत्न पर इतिहास का सफ़ा आधार छे इस रचना का अत ही विरीत रूप में कर दिया है, जो भारतीय साहित्य शास्त्र के नितात अनुकूल है। विषय की स्पष्टता के लिए इस रचना में भी शशाङ्क के प्रिय में गोजपूर्ण विवेचना भूमिका में किया गया है।

अनुवादक की दृष्टि से जैसा महत्त्वपूर्ण कार्य आचार्य शुक्ल ने 'शशाङ्क' के अनुवाद में किया है वैसा ही महत्त्वपूर्ण कार्य 'बुद्ध-चरित' के अनुवाद में भी।

यह आचार्य शुक्ल का एकमात्र पद्यानुवाद है। यह रचना पद्यानुवाद सर एडविन ऑर्नल्ड द्वारा लिखित 'दि लाइट ऑव एशिया' के आधार पर है। मूल और अनूदित दोनों रचनाओं में

आठ सर्ग हैं। 'बुद्ध-चरित' के 'वक्तव्य' में आचार्य शुक्ल ने कहा है कि "वद्यपि दंग इसका ऐसा रखा गया है कि एक स्वतंत्र हिंदी-काव्य के रूप में इसका ग्रहण हो पर साथ ही मूल पुस्तक के माथों को स्पष्ट करने का भी पूर्ण प्रयत्न किया गया है। दृश्य-वर्णन जहाँ अशुक्त या अपर्याप्त प्रतीत हुए वहाँ बहुत कुछ फेरफार करना या बढ़ाना भी पड़ा है।" ऐसा होना स्वाभाविक ही था, क्योंकि यह 'मक्षिकास्थाने मक्षिका' वाला अनुवाद नहीं, प्रत्युत मूल पुस्तक का केवल आधार लेकर रचा गया बहुत कुछ स्वच्छंद काव्य है। प्रायः देखा यह जाता है कि मूल की तुलना में अनुवाद उतना सुंदर नहीं होता। पर यदि 'दि लाइट ऑव एशिया' तथा 'बुद्ध-चरित' को सूक्ष्म दृष्टि से देखा जाय तो सिद्धित होना कि मूल की अपेक्षा अनुवाद सुंदर है। इसका भी कारण है। मूल पुस्तक भारतीय 'वस्तु' के आधार पर एक विदेशी व्यक्ति द्वारा विदेशी भाषा में रची गई है और अनूदित पुस्तक एक भारतीय व्यक्ति द्वारा एक भारतीय भाषा में। मूल पुस्तक का लेखक भारतीय रीति-नीति, दृश्य आदि से कितना ही परिचित क्यों न हो फिर भी वह अनुवादक, जो भारतीय है, के उक्त वस्तुओं के परिचय की तुलना में नहीं आ सकता। इसी कारण 'बुद्ध-चरित' अपने मूल की अपेक्षा सुंदर है।

ऊपर के विवेचन से स्पष्ट है कि आचार्य शुक्ल ने क्यावाच्य 'बुद्ध-चरित' को एक स्वतंत्र काव्य बनाने का प्रयत्न किया है, वद्यपि 'दि लाइट ऑव एशिया' का आधार उसमें अवश्य है। रचना में स्पष्टता तथा मौलिकता की संनिहिति के लिए उन्होंने क्यास्थान फेरफार और काट-छोट भी की है। पर सर्वत्र फेरफार या काट-छोट करने की आवश्यकता उन्होंने नहीं समझी है और मूल की ही क्यों का त्यों अनुवाद में रख दिया है। वहाँ स्मरण रखने की बात यह है कि अनुवाद करते हुए आचार्य शुक्ल ने हिंदी भाषा के प्रयोगों (सुहावरों) और प्रवृत्तियों पर सर्वत्र ध्यान रखा है। हिंदी भाषा को अंगरेजी में उन्होंने नहीं बदलने दिया है। नीचे एक उदाहरण दिया जाय है, जिससे उपर्युक्त बातों

पर दृष्टि रख छ पक्तियाँ का अनुवाद उ ही पक्तियाँ म किया गया है—

But, when the days were numbered, then befell
The parting of our Lord—which was to be—
Whereby came wailing in the Golden Home,
Woe to the King and sorrow o'er the land,
But for all flesh deliverance, and that Law
Which whoso hears—the same shall make him free.

जब दिन पूर भए कुछ भगवान हमारे
सज्जि अपनो घर बार घोर या अंतर सिधारे ।
जासीं पक्षो नभार राजमदिर मैं भारी ,
सोक-विकल अति रूप, प्रजा सब आई दुखारी ।
ऐ निरुक्त्यो निम्तारपथ प्राणिन हित नूतन ,
प्रगळ्यो प्राण पुनर्गत कहे जासो भवरधन ।

मूल तथा अनुवाद दोनों में प्रथम चार पक्तियाँ प्रायः एक ही हैं। पर अंतिम दो पक्तियाँ दोनों में कुछ भिन्न हैं। कहना न होगा कि अनुवाद में ये दो पक्तियाँ मूल की ओम्शेक्षा कहीं अविर स्पष्ट हैं।

एक उदाहरण ऐसा दिया जाता है जिसमें मूल में सा पौंच ही पक्तियाँ हैं, पर अनुवाद में आठ। कारण यह है कि अनुवाद में वर्णन बढ़ाया गया है—

Softly the Indian night sinks on the plains
At full Moon, in the month of Chaitra Shud,
When mangoes redden and the asoka buds
Sweeten the breeze, and Rama's birthday comes,
And all the fields are glad and all the towns

निम्नरी रेन चेत पुनो की अति निर्मल उजियारी ।
आम्रहासिनी सिली चोदनी पटपर ऐ अति प्यारी ।

काव्य

हिंदी-साहित्य में आचार्य रामचंद्र शुक्ल का आविर्भाव द्विवेदी-युग के आरंभ में हुआ और वे वर्तमान युग तक—प्रगतिशील वा समाजवादी प्रवृत्तियों का उदय होने तक—विद्यमान थे। जिस युग में आविर्भाव-काल वे हिंदी-साहित्य में आए और कार्य करना आरंभ किया— अर्थात् द्विवेदी-युग में—उसी युग के होकर वे नहीं रह गए। उनका उत्तरोत्तर विकास होता गया और वे उक्त युग के आगे आनेवाले युग—काव्य में छायावाद के प्रसार के युग—के भी प्रधान साहित्यिक व्यक्तियों में से थे और उसे अनेक प्रकार से प्रभावित किया। प्रगतिशील प्रवृत्तियों का आरंभ हुआ ही था कि वे चल बसे, इसे भली भौति न देख सके। आचार्य शुक्ल द्विवेदी-युग के ही होकर नहीं रह गए यह हम इसलिए कहते हैं कि आलोचक और निबंधकार के रूप में, जो उनका प्रधान रूप है, वे द्विवेदी-युग से कहीं आगे थे, इसकी विवेचना हम कर चुके हैं। यदि उनका विकास न होता तो संभव था कि वे इस युग के आगे आनेवाले युग में भी उसी प्रकार की रचनाएँ प्रस्तुत करते रहते जिस प्रकार की रचनाएँ द्विवेदी-युग के साहित्यकार करते थे; और वर्तमान युग में भी तत्कालीन (द्विवेदी-युगीन) कुछ रचयिता ऐसे हैं जिन पर आनेवाले युगों का प्रभाव नहीं पड़ा, उनकी साहित्यिक प्रवृत्तियों में विकास नहीं हुआ और वे अब भी द्विवेदी-युग की-सी ही रचनाएँ प्रस्तुत करते हैं। काव्य के क्षेत्र में भी आचार्य शुक्ल का विकास हुआ है, पर अपने ढंग का; वे छायावाद-युग से प्रभावित नहीं हुए। कारण यह है कि सिद्धान्तदृष्ट्या वे छायावाद और रहस्यवाद की प्रवृत्ति को विदेशी मानते थे और उसका विदेशी रूप में विकास हिंदी के लिए वातक समझते थे। पर वे, इन बादों के वैसे अंध आलोचक नहीं थे जैसे छायावाद की प्रवृत्ति जगत् पर बहुत से हो गए थे और जिन्हें उसमें केवल अवगुण ही अवगुण दिखाई देते थे। वे, उसकी अभिव्यंजन-शैली के समर्थक थे और उसे भारतीय पद्धति पर मँजते हुए देखना चाहते थे। हम कहना यह

चाहते हैं कि साहित्य के सभी अंगों के निमाण के लिए खड़ी बोली को लेकर द्वितीय युग में जो सुधारवादी आंदोलन चला—सुधारवादिता के कारण जिसमें कुछ रचना थी और नातिमत्ता तथा आंदोलन के कारण प्रयोगवादिता—उससे हारकर आचार्य शुक्ल जागे बढ़ आए, और कमल आगे बढ़ते रहे। इतना कहकर हम यह नहीं कहना चाहते कि वे द्वितीय-युग से प्रभावित ही नहीं हुए, प्रभावित हुए अवश्य, वे उस युग से होकर ही तो जागे आए थे। राष्ट्र के क्षेत्र में वे उससे प्रभावित हुए और आलोचना तथा निरर्थक के गुण में उन्होंने उसे प्रभावित भी किया—इनमें विकास ही पूर्ण स्थापना करके। द्वितीय-युग के राज्य से वे प्रभावित हुए, पर इतना नहीं कि उसी दंग की रचना अंत तक करते रहें, उन्होंने द्वितीय युग को काव्य-रचनाओं की अनेक विकसित काव्य रचनाएँ भी प्रस्तुत कीं। द्वितीय युग की सुधारवादिता का हम कुछ व्यापक अर्थ में ग्रहण करना चाहते हैं। सुधारवादिता से हमारा अभिप्राय भाषा में किए गए सुधार और सरकार से भी है और राष्ट्र या जाति को सुधारने के लिए उपयुक्त विषयों के प्रस्तुत करने से भी, जिसका संबंध नीतिवाद और आदर्शवाद से है। नातिमत्ता और आदर्शवादिता के लिए द्वितीय युग में, राज्य के क्षेत्र में, प्रधानतः भारतीय पुराण और इतिहास से विषय ग्रहण किए गए, जिनमें भारत के अतीत गौरव का चित्रण है। तत्कालीन समाज और धर्म आदि की भ्रष्टाचार में भी सुधार के हेतु विभिन्न प्रकार के विषयों पर काव्य रचनाएँ हुईं। सुधारवाद को ही दृष्टि-बिन्दु में रखकर उस युग में अन्योक्तियों तथा विशिष्ट व्यक्तियों पर कविताएँ लिखी गईं। विशिष्ट व्यक्तियों से हमारा तात्पर्य विशिष्ट साहित्यिक व्यक्तियों से भी है। इस प्रकार हम देखते हैं कि द्वितीय-युग का साहित्य सुधारवाद या आदर्शवाद प्रधान है। द्वितीय-युग की प्रयोगवादिता से हमारा अभिप्राय काव्य के लिए खड़ी बोली को लेकर उसके (काव्य के) विभिन्न विषयों के आग्रहमाने जाने से है, जिससे वह (खड़ी बोली) आगे चलकर ग्राह्य सिद्ध हुई। यहाँ यह भी कह देना चाहिए कि राज्य के लिए उस समय खड़ी बोली नहीं थी अवश्य और वह सफुल्ल भी नहीं, पर काव्य को पारंपरिक भाषा व्रजभाषा का तिरस्कार या बहिष्कार भी नहीं किया जाता था, उसमें भी प्रभूत रचनाएँ

प्रस्तुत की जाती थी। काव्य के लिए एकमात्र ब्रजभाषा का ग्रहण करने-वाले कवि 'रत्नाकर' उस समय विद्यमान थे। आचार्य शुक्ल ने भी 'दिलाल्ट आब् एशिया' का अनुवाद 'बुद्ध-चरित्र' नाम से ब्रजभाषा में ही किया। उनकी कुछ अन्य रचनाएँ भी ब्रजभाषा में हैं। साथ ही यह भी स्मरण रखना चाहिए कि उनकी बहुत-सी रचनाएँ सड़ी बोली में भी हैं। कुछ रचनाएँ उस समय ऐसी भी होती थीं जिनमें ब्रज और सड़ी बोली मिश्रित गंगा-जमुनी भाषा का प्रयोग होता था।

यदि प्रश्न हो कि द्विवेदी युगीन उक्त सुधारवाद या आदर्शवाद ने क्या आचार्य शुक्ल को काव्य के क्षेत्र में प्रभावित किया, तो उनको 'गोस्वामी जी और हिंदूजाति', 'भारतेंदु-जयंती', 'हमारी हिंदी', 'आशा आरंभिक रचनाएँ और उद्योग', 'प्रेम-प्रताप', 'अन्योक्तियों' आदि रचनाएँ उत्तर में प्रस्तुत की जा सकती हैं। प्रथम कविता के अतिरिक्त, जो सन् १९२७ की है, उपर्युक्त सभी कविताएँ सन् '१२ तथा '१८ के मध्य लिखी गई हैं, जिन्हें हम आचार्य शुक्ल की प्रारंभिक रचनाएँ कह सकते हैं। इन कविताओं के विषय द्विवेदी-युग की प्रवृत्ति के अनुरूप हैं, यह स्पष्ट है। उपर्युक्त सभी कविताओं की भाषा सीधी-साधी खड़ी बोली है जो उस युग की आदर्श काव्यभाषा थी। इनकी अभिव्यंजन-शक्ति भी सरल और सुयोग्य है। इस प्रकार हम देखते हैं कि हिंदी-साहित्य के द्विवेदी-युग में प्रचलित सुधारवाद या आदर्शवाद से आचार्य शुक्ल की रचनाएँ प्रभावित हैं।

क्या इसी आदर्शवाद से प्रभावित होने के कारण आचार्य शुक्ल आदर्शवादी बने, जिसका स्वरूप उनके लोकवाद में दृष्टिगत होता है? इस प्रश्न का उत्तर यों दिया जा सकता है कि किसी प्रभावशाली साहित्य-लोकवाद-कार की धारणाओं के संघटन पर भी यद्यपि उसके समय की परिस्थिति का प्रभाव पड़ता अवश्य है तथापि इस विषय में उसके व्यक्तिगत संकल्प को ही मुख्य स्थान देना चाहिए। किसी धारणा की प्रतिष्ठा में व्यक्तिगत दृष्टि का जितना अधिक हाथ रहता है उतना परिस्थिति का नहीं। अतः आचार्य शुक्ल के लोकवाद में उनकी व्यक्तिगत धारणा या दृष्टि ही प्रधान है और परिस्थिति गौण। इसके अतिरिक्त उनका

लोकवाद द्वितीय-युगीन आदर्शवाद से भिन्न भी है। आचार्य शुक्ल के लोकवाद का सारथ लोक भर से—विश्व भर से—है, उसको ध्याति वशी है। वे विश्व भर की स्थिति और रक्षा के अभिजापी हैं। वे किसी विशिष्ट देश पर ही अपनी दृष्टि रक्खना नहीं चाहते। पर द्वितीय-युगमय आदर्शवाद प्रबलतः देशभक्ति का उद्भाषक है। आचार्य शुक्ल के लोकवाद का निम्न स्वरूप उनके निरुधारी आलोचनाओं में विशेष देखना चाहिए, उनको उपर्युक्त कविताओं में नहीं, जिनमें द्वितीय-युगीन आदर्शवाद अपना सन्तुष्ट मार रहा है। कविता के क्षेत्र में आचार्य शुक्ल का लोकवाद उनको 'हृदय का ममुर भर' नाम्नी तथा कविता में मिलता है, जिसमें उनकी दृष्टि समस्त नर-जीवन पर है। हाँ, उन्होंने चित्रण मात्रात्मक प्रकृति का ही किया है, वे भारत के कार्य में अन्य देश का प्रकृतिचित्रण करते भी तो कैसे। अभिजाय यह कि आचार्य शुक्ल के लोकवाद तथा द्वितीय-युग के आदर्शवाद में एकतर नहीं, भिन्नत्व है। हाँ, आचार्य शुक्ल द्वितीय-युग के आदर्शवाद से प्रभावित हुए भवतः।

आचार्य शुक्ल के काव्य की रचिना करत हुए 'बुद्ध-चरित' (सन् १९२२) पर भी कुछ विचार कर लेना आवश्यक है, यद्यपि यह अनुवाद है।

अनुवाद होते हुए भी आचार्य शुक्ल ने इसे एक स्वच्छन्द 'बुद्ध-चरित' का काव्य रूप बनाने का प्रयत्न किया है, इसे हम दल बुके विषय हैं। इस प्रथम पर विचार करते हुए पहले तो आचार्य शुक्ल

द्वारा अनुवाद के निम्न के चुनाव पर विचार आवश्यक है, और दूसरे इसमें प्रयुक्त भाषा के ग्रहण पर विचार। हिंदू पुराणों पर दृष्टि रखकर विचार करने से प्रसिद्ध होता है कि बुद्ध भी राम कृष्ण की भाँति अवतार हैं। यद्यपि बुद्ध और उनके अनुयायियों ने हिंदू धर्म का विरोध करते हुए-जन मत को प्रभावित करने का प्रयत्न किया और वे इसमें सफल ना हुए तथापि हिंदू धर्मकला ने उन्हें जम्मा अवतार माना। हिंदू-धर्म में भगवान् बुद्ध की पूजा जगन्नाथजी की पूजा के रूप में प्रचलित है। आचार्य शुक्ल ने देखा कि जनधार-स्वरूप राम कृष्ण के पुष्पचरितगान से सारा हिंदी साहित्य यथा पता है, पर अवतार के ही रूप में यहाँ भगवान् बुद्ध पर कोई भी रचना नहीं है, यद्यपि

ये तीनों ही प्रमुख अवतार हैं और भारत तथा भारतेतर देशों में इन सभी की महिमा समान है। उन्होंने देखा कि बुद्ध भगवान् भारत की विभूति होते हुए भी उसकी जनता के हृदय से दूर होते जा रहे हैं, यद्यपि उनका चरित्र कम प्रभावशाली नहीं है। इन्हीं सब कारणों से उन्होंने अपने काव्य (वा अनुवाद) के लिए बुद्ध का चरित्र चुना। कहना न होगा कि हिन्दी में काव्य के लिए बौद्ध वाङ्मय वा बुद्ध-संप्रदाय से 'वस्तु' का ग्रहण सर्वप्रथम 'बुद्ध-चरित' में ही हुआ। नाटक के क्षेत्र में बौद्ध वाङ्मय से कथानक का ग्रहण 'प्रसाद' जी भी अवश्य करते रहे। 'बुद्ध-चरित' के पश्चात् काव्य के लिए बौद्ध कथानक का ग्रहण हिन्दी-साहित्य में बहुधा होने लगा और अनेक ग्रंथ प्रस्तुत हुए, जिनमें मुख्य हैं—श्री अनूप शर्मा कृत 'सिद्धार्थ', श्री मैथिलीशरण गुप्त कृत 'यशोधरा' और 'कुणाल-गीत' तथा श्री सोहनलाल द्विवेदी कृत 'कुणाल'।

'बुद्ध-चरित' की भाषा पर विचार करने के पूर्व यह समझ रखना चाहिए कि यद्यपि आचार्य शुक्ल ने अपनी कविताएँ प्रायः खड़ी बोली में ही लिखी हैं तथापि व्रजभाषा से उन्हें बड़ा प्रेम था, 'बुद्धचरित' इसका बुद्ध-चरित' की भाषा प्रमाण है। यह हमें विदित है कि द्विवेदी-युग में काव्य के लिए खड़ी बोली का ही ग्रहण प्रधानतः होता रहा है। हाँ, उस समय व्रजभाषा के भी अनेक हिमायती थे, और अपनी रचनाओं में वे इसका प्रयोग भी करते थे। पर अधिक सख्या ऐसे ही व्यक्तियों की थी, जिनकी दृष्टि इस पर न थी। इस प्रकार हम देखते हैं कि आधुनिक युग में व्रजभाषा की धारा क्रमशः क्षीण होती जा रही थी। पर इसके कुछ प्रेमी अवश्य थे, जो इसे छोड़ना नहीं चाहते थे। आज भी ऐसे व्यक्ति विद्यमान हैं। आचार्य शुक्ल ने कहा है कि "हम नहीं चाहते, और शायद कोई भी न चाहेगा, कि व्रजभाषा-काव्य की धारा छूट हो जाय।"—(इतिहास, पृ० ७९६) व्रजभाषा-काव्य की धारा बनी रहे, इसलिए "उसे यदि इस काल में भी चलना है तो वर्तमान भावों को ग्रहण करने के साथ ही साथ भाषा का भी कुछ परिष्कार करना पड़ेगा। उसे चलती व्रजभाषा के अधिक मेल में लाना होगा। अप्रचलित संस्कृत शब्दों को भी अब बिगड़े रूपों में रखने की आवश्यकता नहीं।"—(वही)। 'बुद्ध-चरित' में आचार्य शुक्ल ने व्रजभाषा के विषय में

अपने इसी सिद्धांत का अनुकरण किया है। इसमें उन्होंने त्रिषापद आदि की व्रजभाषा के अनुकूल ही रखा है, पर सजा, त्रिषेपय आदि को संस्कृत के रूप के समान। इनको उन्होंने व्रजभाषा के समान रूप नहीं दिया है। व्रजभाषा काव्य में प्रयुक्त जो शब्द बोलचाल में उठ गए हैं उनका प्रयोग उन्होंने इस रचना में नहीं किया है, उनके स्थान पर उन्होंने प्रचलित प्रायः संस्कृत के शब्द रखे हैं। जब प्राकृत के जो शब्द समझ नहीं आते और पहले व्रजभाषा-शास्त्र में प्रयुक्त होते थे उन्हें भी उन्होंने नहीं प्रयुक्त किया है। हाँ, जो आज भी समझे जाते हैं उन्हें अवश्य रखा है। प्रादेशिक शब्दों का प्रयोग भी उन्होंने नहीं किया है, पर ऐसे शब्द इस रचना में अवश्य हैं जो प्रादेशिक होते हुए भी सर्वत्र लिए बोधगम्य हैं। इस काल में व्रजभाषा का यह रूप देने का एकमात्र कारण यही है कि वे व्रजभाषा का प्रचार इस युग में भी चाहते थे, जो उस यह रूप देने पर ही संभव था, जिससे यह अधिक स्थायक बने तथा अधिक लोगों द्वारा समझी जा सके। यह सत्य है कि प्राचीन व्रजभाषा शास्त्र में प्रयुक्त बहुत से ऐसे शब्द हैं जो आज नहीं समझे जाते, इसका कारण है इस प्रकार के शब्दों के अभ्युत्थान न्यूनता—यही बोली के प्रचार के कारण। ऐसी स्थिति में व्रजभाषा संरक्षण-मुग्ध वभी हो सकती है जब उसमें संस्कृत के प्रायः सर्वत्र शब्द प्रयुक्त हों क्योंकि संस्कृत का प्रचार इस युग में अत्यधिक है। व्रजभाषा को सर्वजन-मुग्ध बनाने के लिए जानाचार्य शुक्ल का यह कार्य रसा महत्वपूर्ण था। पर इस जोर जय कवियों की दृष्टि पूर्णतः न जा सकी। इसका मुख्य कारण तो यह है कि इस समय काव्य के क्षेत्र में खड़ी बोली का बोझाला हो गया और गौण कारण यह भी है कि अभी 'रत्नाकर' जो ऐसे प्रभावशाली कवि निर्दिष्ट मान थे, जो व्रजभाषा को उसकी प्राचीन प्रवृत्तियों के अनुकूल ही चलने देना चाहते थे और उन्हीं (प्राचीन प्रवृत्तियों) की दृष्टि में रखकर उन्होंने प्रभूत रचना की थी, जिसके सामने जानाचार्य शुक्ल का मुझाव दना रह गया। यहाँ यह भी स्मरण रखना आवश्यक है कि जानाचार्य शुक्ल द्वारा व्रजभाषा का उपयुक्त परिवर्तन उसके प्रचार की व्यापकता की दृष्टि में रखकर ही विशेष था, उसकी मनुष्यता की दृष्टि में रखकर नहीं जो व्रजभाषा का पारंपरिक स्वरूप है और जिस पर 'रत्नाकर' की ही दृष्टि विशेष थी—विशेषतः 'उद्भव शतक' में। 'उद्भव

चरित' की भाषा में सजाई और चल्तापन के साथ ही उपर्युक्त परिष्कार के कारण खड़ापन वा पुंस्तव (मैस्स्युलिन स्वरिट) विशेष है। इसी प्रसंग में यह भी कह दिया जाय कि ब्रजभाषा को सभी कविताओं में आचार्य शुक्ल ने उसके ब्रजभाषा के इसी आदर्श का पालन किया है; जैसे, 'हर्षोद्धार' आदि कविताओं में।

हिंदी-काव्यक्षेत्र में आचार्य शुक्ल का सबसे महत्वपूर्ण कार्य तथा उसे उनकी सबसे बड़ी देन (कांस्ट्रिब्यूशन) है उनका प्रकृति-चित्रण। आचार्य शुक्ल के अनन्य प्रकृति-प्रेम की चर्चा हम कर चुके हैं, उनके प्रकृति-चित्रण द्वारा काव्य-सिद्धांतों की निर्धारणा में प्रकृति के उपयोग की चर्चा भी कर चुके हैं,। हम इसकी भी चर्चा कर चुके हैं कि वे प्रकृति के कैसे रूपों से प्रेम करते थे और हम उनका चित्रण किस प्रकार का चाहते थे। आचार्य शुक्ल के अतिरिक्त हिंदी में हमें और कोई ऐसा कवि नहीं दृष्टिगोचर होता जो प्रकृति से इतना अगाध प्रेम रखता हो और काव्य में उसके चित्रण का इतना बड़ा अभिलाषी हो। छायावादी कवियों ने प्रकृति का चित्रण किया, पर उनका चित्रण दूसरे प्रकार का है, उनकी ऐसी रचनाएँ बहुत कम हैं जिनमें एकांततः प्रकृति का ही चित्रण हो, जैसा आचार्य शुक्ल करते हैं। वे (छायावादी कवि) प्रकृति के साथ अपने हृदय का भी चित्रण करते हैं। इसी कारण उनका प्रकृति-चित्रण प्रायः गौण है और आत्मचित्रण प्रधान। हम यह नहीं कहते कि उन्होंने एकांततः प्रकृतिका चित्रण किया ही नहीं, किया अवश्य पर कम। छायावादी कवियों के प्रकृति-चित्रण में उनके हृदय के चित्रण से—प्रकृति पर अपने हृदय के भावों वा अपनी दुःख-सुख-मयी परिस्थितियों का आरोप करके चित्रण करने से—वे स्थिर थे। वे चाहते थे कि प्रकृति के विशुद्ध रूप का चित्रण किया जाय, उसपर स्वर्काय भावों को आरोपित न किया जाय। इसी कारण छायावादी कवियों की प्रकृति-चित्रण की उक्त प्रवृत्ति की आलोचना प्रसंगात् वे 'हृदय का मधुर भार' नामक कविता में इस प्रकार करते हैं—

प्रकृति के शुद्ध रूप देखने को आँख नहीं

जिन्हें वे-ही भीतर रहस्य समझते हैं।

झटे झटे भाषों के आरोप से भाउछ उससे
 करके पापद-कन्दा अपनी दिग्भाते हैं ।
 अपने कलेवर की मैली औ कुर्बली वृत्ति
 छोप के निराली छटा उसकी छिपाते हैं ।
 मधु, भास, ज्वर, आम्बा, नीरव रुदन, नृप
 देख अपना ही सत्री-तार वे बजाते हैं ।

प्रकृति के विशुद्ध रूप के चित्रण पर दृष्टि रहने के कारण ही 'आम्रघण'
 नामक कविता में प्रकृति के विभिन्न रूपा का संकेत करके अंत में आचार्य
 श्रुत करते हैं—

कविता यह हाथ उठाए हुए, कल्पि कविष्ट व सुखती वहाँ ।

इस प्रकार वे कवियों की प्रकृति के यथार्थ सक्षिप्त चित्रण के लिए आम्रघण
 करते हैं। आचार्य शुक्ल की पवित्र रूसों के इस कथन की याद दिलाता है
 कि 'प्रकृति की ओर लौट चलो, (रिटर्न टु नेचर) । कहना न होगा कि
 आचार्य शुक्ल ने प्रकृति का जहाँ भी चित्रण किया है वहाँ यह यथातथ्य
 सक्षिप्त चित्रण है। उसपर उन्होंने अपना भावनाओं का आरोप नहीं किया
 है। साथ ही उन्होंने प्रकृति के मधुर कोमल तथा बीहड़, उजाड़ विराट् दोनों
 रूपों को समान रूप से अपनी कविताओं में चित्रित किया है। वे प्रकृति के
 कोमल और उग्र दोनों रूपों के चित्रण के पक्षपाती हैं, इसे हम उनके काव्य
 सिद्धांतों पर विचार करते हुए देख चुके हैं। आचार्य शुक्ल की प्रकृति-चित्रण
 की इन प्रकृतियों का विशेषताओं का दर्शन हम उनकी प्रकृति सन्धिनी सभी
 कविताओं में कर सकते हैं। जैसे, 'मनोहर-छटा', 'आम्रघण', 'मधु स्रोत',
 'प्रकृति-प्ररोध', और 'हृदय का मधुर मार' नामक कविताओं में। आचार्य शुक्ल
 की पहली कविता 'मनोहर छटा' नहीं जाती है, जो जकहूर, सन् १९०९ की
 'सरस्वती' में प्रकाशित हुई थी। इसको देखने से विदित होता है कि प्रकृति के
 यथाथ और सक्षिप्त चित्रण का श्रीगणेश उनके काव्य-जीवन के आरंभ से ही
 हो गया था। आचार्य शुक्ल के प्रकृति चित्रण की सभी विशेषताएँ न्यूनाधिक
 रूप में इस कविता में मिल जाती हैं।

आचार्य शुक्ल के काव्य-सिद्धांतों की विवेचना करते हुए हम इस पर विचार कर चुके हैं कि ये काव्यगत रहस्य-भावना का संबंध प्रधानतः प्रकृति से जोड़ते हैं। उनकी मान्यता यह है कि किसी सांप्रदायिक प्रकृति-काव्य में (डाभेटिक) रहस्यवाद से परे शुद्ध और स्वाभाविक रहस्य-रहस्य-भाषना का क्षेत्र प्रकृति ही है। इस पर विचार हो चुका है, अतः यहाँ इसकी विवेचना बांछनीय नहीं। यहाँ हम कहना यह चाहते हैं कि आचार्य शुक्ल की प्रकृति-संवेदिनी कविताओं में यत्र-तत्र रहस्य-भाषना से युक्त स्थल भी दृष्टिगत होते हैं। जैसे—‘हृदय का मधुर भार’ नामक कविता में ये छंद—

धुँधले दिगंत में विलीन हरिदाभ रेखा
 किसी दूर देश की सी शलक दिखाती है।
 जहाँ स्वर्ग भूतल का अंतर मिला है, चिर
 पथिक के पथ की अवधि मिल जाती है।
 भूत औ भविष्यत् की भव्यता भी सारी छिपी
 दिव्य भावना सी वहीं भासती भुलाती है।
 दूरता के धर्म में वो रूपता भरी है यही
 माधुरी हो जीवन की कदुता मिदार्ता है।

× × × ×

लगती हैं चोटियाँ वे भक्ति ही रहस्यमयी,
 पास ही में होगा बस वहाँ कहीं देवलोक;
 चार-चार दौड़ती है दृष्टि उस धुँधली सी
 छाया बीच डूँढ़ने को अमर-विलास-ओक।
 ओट में अस्त्राक्षे वहाँ होंगे वे पुरंदर के,
 अप्सराएँ बाच रही होंगी जहाँ ताली ठोक;
 सुनने को सुन्दर संगीत वह मन्द-मन्द
 बुद्धि का वहाँ है अभी कहीं कोई रोक-टोक।

इस प्रकार हम निश्चित होता है कि काव्य में प्रकृति-चित्रण के विषय में आचार्य शुक्ल की जो चारणाएँ थीं प्रकृति ने सर्वद्व उनका स्रष्टाओं में उनका पूणत पालन हुआ है। यहाँ एक और बात पर दृष्टि रखनी प्रकृति चित्रण में आवश्यक है। वह यह कि आचार्य शुक्ल द्वारा प्रकृति के सम्बन्ध की परंपरा मधुर-कौमल और ठग-निराद रूपों के यथातथ्य सन्निध चित्रण का स्वल्प सस्कृत के वाल्मीकि, कालिदास, भवभूति के प्रकृति चित्रण की परंपरा के अनुगमन पर है। हमारे इस कथन को हिमाकृत की परिमिति में खँधान समझा जाना चाहिए कि सस्कृत के उपयुक्त कवियों का वा प्रकृति चित्रण हिन्दी में यदि कहीं मिला तो आचार्य शुक्ल के काव्य में। इस क्षेत्र में इस प्रकार उन्होंने हिन्दी तथा सस्कृत की परंपरा में एवता वा मेल स्थापित किया। यहाँ यह प्रश्न उठ सकता है कि आचार्य शुक्ल की प्रकृति चित्रण के विषय में क्या कहा जाय? गहरे में बैठ कर विचार करने से निश्चित होता है कि आचार्य शुक्ल की प्रकृति चित्रण में भारतीय प्रेरणा का उतना हाथ नहीं है जितना अंग्रेजी के स्वच्छन्दतावादी (सेमाटिक) कवियों की प्रेरणा का। अन्य क्षेत्रों में भी ये प्रधानतः उन्हीं से प्रभावित हुए भी हैं। हम कहना इतना ही चाहते हैं कि प्रकृति चित्रण की दृष्टि से वह सौ वर्षों के पश्चात् आचार्य शुक्ल ने हिन्दी का सम्बन्ध सस्कृत से स्थापित किया। हिन्दी के लिए वह गौरव की बात है।

कार हमने आचार्य शुक्ल की कविता को द्विवेदी-युग से प्रभावित बताया है। क्या प्रकृति चित्रण के क्षेत्र में भी वे इससे प्रभावित थे, क्योंकि इस युग के प्रमुख कवि पं० धीर पाठक की प्रकृति इस धोर लिखित प्रकृति चित्रण पर होती है—कुछ स्वभावतः प्रकृति की ओर ध्यान के कारण द्विवेदी-युगीन और कुछ आलियर गोटस्मिथ के ग्रंथों में आए प्राकृतिक प्रभाव नहीं सखों के अनुवाद के कारण। कहना न होगा कि प्रकृति चित्रण के क्षेत्र में आचार्य शुक्ल द्विवेदी-युग से तनिक भी प्रभावित न थे। उनके द्वारा प्रकृति चित्रण का कारण उनका इससे प्रति निरगत प्रेम है, जो त्रिभु की तलहटी में जन्म लेने के कारण उनमें उत्पन्न हुआ था। पं० धीर पाठक तथा आचार्य शुक्ल के प्रकृति चित्रण में कोई

समानता भी हमें दृष्टिगत नहीं होती। पायक जी का प्रकृति-चित्रण प्रायः आलंकारिक है, उदाहरणार्थ 'काश्मीर-सुपमा' देखी जा सकती है। उन्होंने प्रकृति के शुद्ध रूपों का चित्रण भी किया, पर यद्यत्तु ही और प्रकृति का उन्होंने जो स्वरूप लिया वह भव्य ही, उसके समस्त रूपों तक उनकी दृष्टि नहीं गई। उनका प्रकृति-चित्रण नागर-भन का उल्लास है, वन्य जीवन की स्वाभाविक रमणीयता उसमें नहीं मिलती। आचार्य शुक्ल का प्रकृति-चित्रण कैसा है, इसे हम देख चुके हैं और प्रकृति-चित्रण का यथार्थ स्वरूप वैसा ही होना चाहिए जैसा कि उनका है; बाल्मीकि, कालिदास और भवभूति के प्राकृतिक चित्रण इसके साक्षी हैं।

आचार्य शुक्ल की प्रकृति-संबंधिनी कविताओं में जो विचारधारा (फिलासफी) प्रवाहित है वह है नर द्वारा अपनी चिरसंगिनी प्रकृति का विस्मरण, उसके स्वाभाविक सौंदर्य पर मुग्ध न होकर उसके वनावदी प्रकृति काव्य में सौंदर्य (आर्टिफिशियल न्यूटी) की ओर उसकी (नर की) विचारधारा छलक, उसके द्वारा प्रकृति की स्वाभाविकता को वैज्ञानिक सम्यता के कारण उपयोगवादिता में परिणत करना, विज्ञान के बशीभूत हो प्रकृति से संबंध-विच्छेद। नर की इन करतूतों पर आचार्य शुक्ल बड़े दुःखित हैं। उसके द्वारा जंगलों का काटा जाना, पहाड़ों का सपाट बनाना, जीव-जंतुओं का मारा जाना आदि देखकर वे उस पर रुष्ट होते हैं। कहना न होगा कि मानव इन करतूतों की वैज्ञानिक उन्मादवशा ही करता है और चाहता है कि हम प्रकृति पर विजय प्राप्त कर लें, उसे अपनी उपयोगवादिता में बाँध लें। नर की इस स्वार्थमयी प्रवृत्ति से स्निग्ध और रुष्ट होकर 'हृदय का मधुर भार' नामक कविता में आचार्य शुक्ल कहते हैं—

कर से कराल निज काननों को काटकर,
 शैलों को सपाट कर, सृष्टि को संहार ले।
 नाना रूप रंग धरे, जीवन-उमंग-भरे
 जीव जहाँ तक बने मारते, तू मार ले।

माता धरती की भरी गोद यह मूनी कर,
 प्रेत-मा बकेला पाँव अपने पसार ले ।
 विश्व बीच नर के विकास हनु नरता ही
 होगी किंतु अलम् न, मानव ! विचार ले ।

जीवोगिक कृति (इन्ट्रिगल रिजोल्यूशन) के कारण यूरोप में जब प्रकृति का धार्मिक कर्म का रूप नष्ट कर दिया जा रहा था, जंगल काट डाले जाते थे, नदियाँ और झीलें का अप्राकृतिक उपयोग होता था, व्यापार ही सब कुछ समझा जाता था, तब प्रकृति के अनन्य प्रेमी विलियम वर्डस्वर्थ ने भी कुछ-कुछ ऐसी ही बातें कही थी जैसी आचार्य शुक्ल ने कही हैं—

The world is too much with us, late and soon,
 Getting and spending, we lay waste our powers
 Little we see in Nature that is ours,
 We have given our hearts away, a sordid boon !

[हम साक्षरिका में आकृष्ट मग्न हैं । व्यापार आदि के लेन-देन के द्वारा हम शीघ्रता से ही उठते हैं और देर में सोते हैं । इस प्रकार हम अपनी शक्ति का नष्ट कर रहे हैं । हमें 'प्रकृति' के लिए कुछ भी चिन्ता नहीं है, यद्यपि वह हमारी स्वयं की वस्तु है । हमने हृदय को नहीं दूर डाल रखा है । जो इक्षरीय वरदान (हृदय) हमें मिला है उसका हम अनुचित उपयोग कर रहे हैं ।] 'प्रकृति' (नैचर) से वर्डस्वर्थ का अभिप्राय प्रकृति के शुद्ध रूपों से है, जो उच्च कविता की राद की पक्षियाँ द्वारा स्पष्ट है । 'हृदय का मधुर भार' नामक कविता में आचार्य शुक्ल ने कई स्थलों पर इसका व्यञ्जना की है कि नर प्रकृति को विह्वल करता जाता है, उसे नाश करता जाता है और प्रकृति समय आने पर पुनः विह्वल और नष्ट स्थलों को अपने रंग में रँग देती है । नर प्रकृति को चिगाड़ता है और वह स्वतः कालांतर में बनती जाती है—

नर ने जो रूप यहाँ भूमि को दिया था कभी,
 उसे अब प्रकृति मिटाती चली जाती है ।

x

x

x

x

मानव के हाथ से निकाले जो गप्प थे कभी

धीरे-धीरे फिर उन्हें छाकर बसाती है ।

आचार्य शुक्ल के काव्य-सिद्धांतों की विवेचना करते हुए हम देख चुके हैं कि ये मानव का प्रकृति के प्रति प्रेम स्वाभाविक मानते हैं, जो साहचर्य-जन्य है, क्योंकि मानव आदिम युगों से प्रकृति के साथ रहता चला आ रहा है। हाँ, इधर वैज्ञानिक युग में आकर वह उससे अवश्य किनारा खींचने लगा है। उनका कथन है कि प्रकृति और मानव किसी 'गुप्त तार' से बंधे हुए हैं—

उछल उमड़ और श्लस सी रही है सृष्टि

गुंफित हमारे साथ किसी गुप्त तार से,

तोड़ा था न जिसे अभी कौंच अपने को दूर;

कहना न होगा कि यह 'गुप्त तार' प्रेम-संबंध ही है। इस प्रकार हम देखते हैं कि आचार्य शुक्ल ने प्रकृति-संबंधिनी रचनाओं में प्रकृति और मानव में चिर काल से चले आते हुए प्रेम-संघर्ष, प्रकृति पर मानव द्वारा अत्याचार, मानव द्वारा विकृत प्रकृति के स्वरूप का पुनः प्रकृति द्वारा स्वाभाविक रूप देने आदि की विचार-धारा की अभिव्यक्ति की है। यदा स्मरण रखने की बात यह है कि आचार्य शुक्ल की प्रकृति-संबंधी यह विचार-धारा भाव-प्रेरित ही नहीं है, उसमें तथ्य भी है, इस पर किसी को संदेह न होना चाहिए।

आचार्य शुक्ल की काव्य-कला पर विचार करने के लिए सामग्री प्रभूत नहीं है। उनकी पंद्रह-बीस छोटी-छोटी कविताएँ और एक बड़ी कविता 'बुद्ध का मधुर भार', जो एक पद्य-निबंध के रूप में है और

काव्य-कला जिससे मित्र-मंडली के साथ आचार्य शुक्ल के विन्याटन का विलुप्त वर्णन है, मिलती है। काव्य-कला पर विचार करते हुए 'बुद्ध चरित' पर दृष्टि का रखना संभवतः आवश्यक न समझा जाय, क्योंकि वह एक दूसरे काव्य पर ही आधारित है, उसका महत्त्व अधिकतर अनुवाद की दृष्टि से ही विशेष है, जिसका विचार हो चुका है। आचार्य शुक्ल की जो थोड़ी-सी कविताएँ मिलती हैं उनमें लगभग आधी उनकी प्रारंभिक

रचनाएँ हैं, जिनमें काव्य कला की दृष्टि से कोई व्यक्ति करने योग्य वैशिष्ट्य नहीं दिखाई देता। उनमें द्विवेदी युगीन कला प्रवृत्तियाँ ही निर्गुण हैं। उनकी भाषा सीधी-सादी, साफ, सुघरी और निरलङ्घित है। आरम्भिक और प्रादुर्भावा कवी भी चार-छ कविताएँ ऐसी हैं जिनमें आचार्य शुक्ल ने प्रायः वे ही बातें कही हैं जो वे अपनी आलोचनाओं में कह चुके हैं। हाँ, उन्हें उन्होंने काव्य का रूप अवश्य दिया है। इन कविता-ज के नाम हैं—‘गोस्वामीजी और हिंदू जाति’, ‘पाण्डव प्रतिपद’, ‘भारतेंदु जयंती’ आदि। उपर्युक्त पहली कविता में प्रायः वैसी ही बातें हैं जैसी ‘गोस्वामी तुलसीदास’ में लिखी जा चुकी हैं। दूसरी कविता में छायावादी कविता की आलोचना है, जो ‘काव्य में रहस्यवाद’ में यत्न तब हो चुकी है। ‘भारतेंदु जयंती’ में मूलतः वे ही बातें हैं जो आचार्य शुक्ल ने अपने भारतेंदु पर लिखे निबंध में कही हैं। इनके अतिरिक्त ‘हृदय का मधुर भार’ में भी छायावादी रहस्यवादी कविता पर प्रसंगात् कुछ कहा गया है। इतना कहकर हम यह नहीं कहना चाहते कि उपर्युक्त रचनाओं में कोई विशेषता नहीं है, उनमें रूपापन है या उनमें गद्यात्मकता है। वस्तुतः बात ऐसी नहीं है। इन रचनाओं में भाषा की सफाई तथा कथन में यश प्रवाह तथा प्रभाव है। यही इनकी विशेषता है, इनका लक्ष्य भी यही है। शब्द-माधुरी की दृष्टि से वे छिपी भी नहीं गई हैं। इस प्रकार हम देखते हैं कि आचार्य शुक्ल की प्रारम्भिक तथा ऐसी कविताओं में काव्य माधुरी का संनिवेश दूँदना ठीक नहीं है।

काव्य कला की दृष्टि से विचार करने के लिए आचार्य शुक्ल की नेत्रक प्रकृति सहायिका रचनाएँ ही रच रही हैं। इन पर भी मुख्यतः एक ही दृष्टि से विचार हो सकता है—रूप योजना की दृष्टि से। रूप योजना भी ऐसी जिसमें यथातथ्य संस्लिष्ट बान हो। बिना संस्लिष्ट वर्णन के राज्य में मूर्तिमत्ता की नियोजना समझ भी नहीं। काव्य में आचार्य शुक्ल मूर्ति विधान के कितने समर्थक थे इनका विचार हम कर चुके हैं। आचार्य शुक्ल ने प्रकृति का यथातथ्य—प्रकृति जैसी है वैसा ही—और एक एक व्योरा देकर वर्णन करते हुए उसका रूप स्रष्टा किया है। इस प्रकार उन्होंने जननी मूर्तियोजना की शक्ति द्वारा

अपनी रचनाओं में प्रकृति का शब्दिक चित्र खींच दिया है, उसका रूप आँखों के संमुख प्रत्यक्ष हो जाता है। आचार्य शुक्ल की काव्य-कला की सबसे बड़ी विशेषता यही है—उनकी प्राकृतिक रचनाओं में। उन्होंने प्रकृति चित्रण करते हुए अलंकारों की सहायता कहीं भी नहीं ली है, इसमें उनकी सहायता की आवश्यकता भी नहीं है। इसके अतिरिक्त अपनी अन्य कविताओं में भी उनकी सचि अलंकारों की ओर नहीं लक्षित होती, वे चमत्कारवाद से बहुत दूर रहते भी थे, और अलंकार को भी वे कथन की एक प्रणाली ही मानते थे। हाँ, कहीं-कहीं रूपक, अनुप्रास आदि सामान्य अलंकार उनकी रचनाओं में स्वाभाविक रूप से आए हुए अवश्य दिखाई पड़ते हैं। अभिप्राय यह कि काव्य-कला की दृष्टि से उनकी प्रकृति संबंधिनी रचनाएँ बहुत उच्चकोटि की ठहरती हैं। प्राकृतिक कविताओं की दृष्टि से ही आचार्य शुक्ल की विशेष महत्ता है।

भाषा की दृष्टि से आचार्य शुक्ल के काव्य पर विचार करने से विदित होता है कि उन्होंने हिंदी में मुख्यतः प्रचलित दोनों काव्य-भाषाओं—ब्रज और खड़ी बोली—में अपनी रचनाएँ प्रस्तुत की हैं। उनकी भाषा और नूतन भाषा के विषय में हम विचार कर चुके हैं। जिस ब्रजभाषा अभिव्यंजना का प्रयोग उन्होंने 'बुद्ध-चरित' में किया है उसी का प्रयोग अपनी अन्य ब्रजभाषा की कविताओं में भी। उनके काव्य की खड़ी बोली बड़ी परिष्कृत और प्रौढ़ है। उसमें प्रवाह या गति विशेष है, जिसका दर्शन 'हृदय का मधुर भार' में किया जा सकता है। उनकी खड़ी बोली में स्निग्धता है, रक्षता नहीं जो द्विवेदी-युग की रचनाओं में विशेषतः लक्षित होती है। उनकी खड़ी बोली में स्निग्धता का कारण है उसमें तत्सम, तद्भव तथा देशज शब्दों का तिसंकोच प्रयोग। आचार्य शुक्ल के काव्य की खड़ी बोली की इन विशेषताओं को देखने के लिए उनका 'हृदय का मधुर भार' देखना आवश्यक है। अभिव्यंजनी की दृष्टि से आचार्य शुक्ल अपनी इधर की कविताओं में नूतन अभिव्यंजन-प्रणाली की ओर भी झुके हैं, जो अपनी भाषा की गति-विधि के आधार पर चलनेवाली हैं। इससे स्पष्ट है कि वे समय की आवश्यकता का अनुभव करनेवाले हैं और हिंदी के उत्तरोत्तर

विकास का रुत साथ देते रहे हैं, पिछड़े कभी नहीं। आचार्य शुक्ल के कान्ठ की वह भाषा जिसमें अभिव्यञ्जना का नवीन पथ पकड़ा गया है बड़ी मजुर और कोमल है। इस प्रकारकी अभिव्यञ्जना तथा भाषा को देखने के लिए उनकी 'मधु स्रोत' तथा 'रूममय हृदय' नाम्नी कविताएँ देखनी चाहिए। यहाँ 'मधु-स्रोत' से एक उदाहरण दिया जाता है—

किम् अतीत के अचल से उछ
 सग राग के खोत अनगल
 काट काट के धौंध, वासना कां
 अन्वड अनुगति झलकाते ;
 चिर सहसर रूपों के पय में
 बार बार है हमें बहाते !
 जहाँ सगी सुपमा हम पाते,
 'वहीं चकित होकर रह जाते ।

'अतीत के अचल से ढलना', 'वासना की अखड अनुगति झलकाना' आदि प्रयोग आधुनिक अभिव्यञ्जना के अनुकूल ही हैं।

आचार्य शुक्ल ने अपनी काव्य रचना में प्रधानतः रोल और दडक छंदों का प्रयोग अधिक किया है। उनकी रचनाओं में सरीया आदि उद् भी मिलते हैं, पर अपेक्षाकृत कम। उपर्युक्त छंद हिंदी के छंद हैं और छंद और गति अति प्रचलित उद् हैं, तथा इनके सौंचे में कोई भी विषय ढाला जा सकता है। छायावादों युग में जब गीतों की रचना होने लगी तब उन्होंने दो-चार गीत भी लिखे। ऊपर उद्धृत पक्तियाँ गीत की शाय में ही हैं। 'मधु स्रोत' तथा 'रूममय हृदय' इसी ढंग के गीत में लिखे गए हैं। अन्य ढंग के गीत भी उन्होंने रचे हैं। जैसे 'याचना' कविता या यह गीत—

धन्य, धन्य, है धनि के धनी कबीर !

भाव लोक के गुरु, उदित रवींद्र !

सारे भेदों के अमेद को खोल

लिया जगत् का तुमने भर्म टटोल—

हृदय सबके छुए,

प्राण सबके छुए ॥

यहाँ स्मरण रखने की बात यह है कि गीतों में भी विभिन्न छन्दों का योग प्रायः देखा जाता है। उपर्युक्त उदाहरणों से यह बात स्पष्ट है।

उपसंहार

हिंदी साहित्य में आचार्य रामचंद्र शुक्ल के कार्यों की विवेचना हम कर चुके हैं। हम देना चुके हैं कि उन्होंने साहित्य के जिस किसी अंग को अपने हाथ में लिया उसी को अपनी उपजात प्रतिभा द्वारा चमका दिया और उसमें विशिष्टता का ऐसा चिह्न कर दिया कि उनके पूर्व के साहित्यकारों द्वारा नहीं हो सके था। इस प्रकार उन्होंने हिंदी साहित्य की विकास के पथ पर छा खड़ा किया, उसका वे दो पग आगे ले गए। कहना न होगा कि हिंदी साहित्य में सत्समीक्षा की स्थापना सर्वप्रथम यदि किसी साहित्यकार द्वारा हुई तो आचार्य शुक्ल द्वारा ही। वस्तुतः भारत की किसी अन्य प्रांतीय भाषा के साहित्य के अथवा किसी विदेशी भाषा के साहित्य के समुख यदि हम अपने आलोचकों को रखना चाहेंगे तो उनमें शीर्षस्थानीय आचार्य शुक्ल ही होंगे, अन्य आलोचकों के नाम उनके पश्चात् आएँगे। सम्बन्ध अर्थ में हिंदी साहित्य के वे प्रथम इतिहासकार थे। हिंदी निरध के क्षेत्र में उन्होंने जो कार्य किया वह किसी भी देशी वा विदेशी साहित्य द्वारा लक्षणीय है। निरध के क्षेत्र में भी उनका कार्य अभूतपूर्व है। उतमान युग में कोई भी ऐसा निरधकार नहीं दृष्टिगत होता कि उनकी धोनी के समकक्ष रखा जा सके। उनके पहले के निरधकारों में भी कोई ऐसा निरधकार नहीं दिखाई पड़ता कि समग्रतः निरध की विशेषताओं की दृष्टि से उनकी तुलना में जा सके। हिंदी की प्रमुख भाषाओं की मामला करते हुए उनके महत्पूर्ण कार्यों की विवेचना हम कर चुके हैं। इस क्षेत्र में भी उन्होंने जो कार्य किया वह नवीन था। उनके अनुवादों की विशिष्टता का अवलोकन भी हम कर चुके हैं। हिंदी में अपने दम के वे एक ही अनुवादक थे। इस विषय में सम्भवतः किसी को अनुत्तम करने को गुआइश प्रतीत न होगी। हिंदी साहित्य के मध्य में जिन आचार्य शुक्ल ने परिणाम तथा विशिष्टता की दृष्टि से भी इतना महत्पूर्ण कार्य किया, जिन आचार्य शुक्ल ने उसे (हिंदी साहित्य को) इस योग्य बनाया कि वह अन्य साहित्यों के समुप अपना मस्तक ऊँचा करके ऊँचे से कथा भिड़ाए खड़ा रहे उन आचार्य शुक्ल की गण-लेखन-शैली भी ऐसे गुणों से युक्त है कि वह किसी भा साहित्य का गण-शैली की तुलना में रखी जा सकती है। काव्य में

आचार्य शुक्ल ने जिस प्रकृति की ओर अपना विशेष झुकाव दिखाया—अर्थात् प्रकृति-चित्रण की प्रवृत्ति की ओर—उसमें भी हम उनके कार्य को अद्वितीय स्वीकार करते हैं। प्रकृति का इतना बड़ा प्रेमी, उसका इतना बड़ा समर्थक और उसका इतना कुशल चित्रकार किसी भी साहित्य में विरल ही मिलेगा। 'इतना' कहकर हम यह कहना चाहते हैं कि आचार्य शुक्ल ने अपनी साहित्यिक प्रतिभा द्वारा हिंदी-साहित्य को इतना विशिष्टतान्वित कर दिया है कि अब वह सरलतापूर्वक किसी भी देशी तथा विदेशी साहित्य—विश्व-साहित्य—के समकक्ष प्रतिष्ठित किया जा सकता है। निकट भविष्य में हिंदी-साहित्य जब विश्व-साहित्य को अपनी देन देने चलेगा तब उसमें आचार्य शुक्ल की देन का भाग अधिक होगा, तब विश्व-साहित्यकारों की मंडली में हिंदी-साहित्यकारों में से आचार्य शुक्ल का नाम सर्वप्रथम रहेगा। हमारा यह कथन जिन्हें भाव-प्रेरित और अत्युक्तिपूर्ण प्रतीत हो उनका ध्यान इस बात की ओर आकृष्ट होना आवश्यक है कि अब हिंदी-साहित्य और उसके साहित्यकारों को केवल हिंदी-साहित्य की परिमिति में बंद रहना ही नहीं देखना है, प्रत्युत व्यापक सीमा में रखकर देखना है; यदि हम ऐसा न करेंगे, अपनी भ्रमपूर्ण हीनता की प्रतीति में उलझे रहेंगे तो हमारा नाम भी कोई न लेगा; और हम यह जानते हैं कि हिंदी-साहित्य संसार के किसी भी साहित्य से न विशिष्टता की दृष्टि से हीन है और न परिणाम की दृष्टि से। आवश्यकता केवल इसकी है कि हम उसे व्यापक दृष्टि से देखें और उनकी जगहान्तर कर दें जो इसे हीन कहा करते हैं। जिन साहित्यकारों द्वारा किसी साहित्य को इतना गौरव प्राप्त होता है, 'स्वर्गीय होने पर भी युग-युग तक जिनकी वाणी प्रभूत गुण-समन्वित होने के कारण विश्वजनों को रमाया करती है, कैसे वे साहित्यकार बंदनीय नहीं हैं?' क्या आचार्य रामचंद्र शुक्ल ऐसे बंदनीय साहित्यकार नहीं थे—

दिवमप्युपयातानामाकल्प-

मनल्पगुणतया

येषाम्

रमयन्ति जगन्ति मिरः

कथमपि कवयो न ते वन्द्याः ।

अनुक्रमणिका

- अकबर अली ७
अकबर हुसेन ७
अनूप शर्मा २०५
अभिधा वृत्ति मानुका १०९
अभिनव गुप्त पादाचार्य १८८, १८९,
१९०, १९१, १९२, १९३
आक्सफर्ड लेक्चर्स ऑन पायट्री १२७
आदर्श जीवन २७३, २७५, २७६
आदि पुराण २३६
आधुनिक कविः श्री सुमित्रानन्दनपंत ८३
आनंद कादंबिनी ४, १३, ३४, २५०
ऑनल्ड, एडविन २७९
ऑनल्ड, मैथ्यू १६१, १६७
आस्कर वाइल्ड १२८
इंग्लिस्तान का इतिहास १५
इण्डियन रिब्यू ५
इन्दौर बाला भावण ४०, ४१, ४८
५२, ६४, ७३, ७५, ९२, ९३,
९४, ९५, १०५, १०९, ११०,
११२, ११३, १३०, १३३, १३४,
१३८, १४०, १५२, १५६, १७०,
१९४, १९६, १९९, २०२, २०३,
२०६, २९८, २९९, ३००
इंशाअल्हा खॉ २९१
इंसाइक्लोपीडिया ब्रिटानिका २७४
इतिहास-देखिए हिंदी-साहित्य का इतिहास
उत्तर पुराण २३६
उत्तर रामचरित १६
उद्धव-शतक ३०६
उमाशंकर द्विवेदी १०, १७, १८
कवेद्यादि भाष्य भूमिका ७
ऋतु संहार ३६
एडोशन, जोसेफ ११, २७७, २९१
एवर फ्रांसी, लेस्लीज ४२, ५१, ६७,
७०, ७१, ७२, ११२, १४६,
१५२, १५३, १९१
एसेज ऑन इमैजिनेशन ११, २७७
ए हिप्पी ऑव इंग्लिश लिटरेचर
(रिकेट कृत) २२५
कबीर ५७, ११७, २३०
कल्पना का आनंद ११, २७७
कांत २३
कादंबरी ११४
कामतांप्रसाद गुरु २८३
कालिदास ८५, ८६, ९०, ११०, ३११
काव्य प्रकाश २४०
काव्य मीमांसा १४३, १४४

काव्य में रहस्यवाद ८४, ८५, ४७,
५०, ५१, ५५, ५६, ७७, ६५,
७०, ७१, ७५, ७९, ८०, ८१,
८३, ८५, ८६, १००, १०३,
१०८, ११५, ११६, ११८, ११९,
१२०, ११२, १५३, १५४, १५६,
१७८, १८५, १९३, १९८, १९५,
१९६, १९७, १९९, २००, २०३,
२१६, २८९, २९४, २९७, ३१४

काशी नागरी प्रचारिणी पत्रिका १३,
४६, १३५, १५६, २७४, २७८

काशीप्रसाद आशुतोष ९, १०, १८

काश्मीर सुपमा ३११

कास्टल् ऐड द्राइन्स ११

फीट्स १२१

कुतब ५०, १०३, १०५, १३१

कुणाल ३०५

कुणाल गीत ३०५

कुमार मभन १६, ३६, ८६, ८७

कृष्णनिशरी मिश्र ३७

कृष्णशंकर २२०

कृष्ण स्वामी ऐयंगर २७८

के० ऐन० बहआ ४

वेदारनाथ पाठक ९, १३

वेर, ड०० पी० ६४

वे लेट, ई० ई० ३८

वेशव ८, ९७, १०१, १०२, १०५,
१६१, १६६

वेशप्रसाद मिश्र १६

बुक्स ११

कैब २४३

कोचे, मेनेडेरो ९३, १२६, १२९,
१३०, १३१, १९९

खुसरो २७०

संगप्रसाद ३

संगप्रसाद अमिहोत्री ३४, ३५, ३६

गदाधर सिंह ३५

गाधी २५

गोताजलि १३७

गुलाम नबी २१७

गेली, सी० एम० १८८

गोल्डस्मिथ, आल्बिन ३१०

गोस्वामी गुलसीदास (मय) २६, ४१,
४६, ४९, ५०, ५१, ६६, ६७,
७०, ८९, ९७, १०१, १६२,
१६३, १७२, १८१, २१६, २१८,
२५५, २८७, २८८, २८९, २९०,
२९२, २९८, २९५, २९७, ३१४

गौरीशंकर हीराचंद ओसा ११

ग्रियसन, जी० ए० २२६, २६८, २६९

घनानंद १०२

चंदीप्रसाद 'द्वयेश' १३७

चंद्रबली पाडे ११

चंद्रबली शुक २

चंद्रालोक १७

चिंतामणि ४५, ४७, ४८, ५०, ५१,
५३, ५४, ५५, ५९, ६७, ६८,
७३, ७४, ८१, ८२, ८३, ८६,
९२, ९३, ९५, ९६, ९७, ९८,
१०५, १०६, १०७, १०८, १३२,
१३६, १५६, १८१, १८५, १८७,
१९२, १९४, १९५, १९६, १९७,
१९८, १९९, २०४, २०५, २०७,
२०८, २१०, २१२, २४७, २५०,
२५१, २५७, २५९, २६०, २६१,
२६३, २६४, २८५, २८७, २९०,
२९१, २९५

जयदेव ९७

जयसिंह १९

जलंधर २३५

जलहर चरित्र २३६

जानसन २४३

जायसी २६, ३८, १००, ११७, १२५,
१५६, १६१, १६२, १६३, १६४,
१६५, १६६, १७०, १७१, १७३,
१७५, १७८, १७९, २३६, २६९,
जायसी-ग्रंथावली १२; ५३, ५९, ६०,
६१, ६२, ६३, ६४, ६५, ६८,
९९, १००, १०१, २१८, २५५,
२६८, २८६, २८७, २८८, २९१,
२९२, २९३, २९९

जैमिनी सूत्र १०९

टाइंडिका ११, २७७

टाडराजस्थान २१

टालस्टाय लिपो २८, १३३

टी० भाषकराव २७५

डॉन मैडाजीन २७४

डारविन २३

ड्राइडेम ११४

खिलक २५

खुलसी-ग्रंथावली १२

खुलसीदास २, ६, ८, २६, २८, २९,
३८, ६६, १०१, १२९, १५६,
१५८, १५९, १६०, १६१, १६२,
१६३, १६४, १६५, १६६, १७०,
१७२, १७५, १७७, १७९, २२४,
२३६, २५५, २६९, २८९,
२९०, २९४

दयानंद (स्वामी) २५

दि इंडियन एंटिक्वेरी २७४, २७५

दि काउंटेस कैथलीन १३३

दि मॉर्न स्टडी ऑव लिटरैचर १५०

दि मेकिंग ऑव लिटरैचर ३१, १४७,
२२२

दि लाइट ऑव एशिया २७९, ३०३

द्विवेदी जी—देसिण महावीर प्रसाद
द्विवेदी

देव १४८, १७६, १७७

देवीप्रसाद शुक १९

नंदलाले राजोयी २२१

नाथगाम्ब १८८, २९६

निराला ११५, १२२

निखे २८

शनिवा—देविण नामरी प्रचारिणो
पत्रिका

पद्मावत ६८, ६७, १६८, १६९, १७५

पद्मसिंह रामा २७, १५३, २९३

पद्माकर १७६

पद्म १२२

पाल, हर्षट १६७

पुत्तनलाल विनाथी २६०

पुष्पवत २३६

पृथ्वीराज (मय) ११

पृथ्वीराज (मयकार) २३४

पृथ्वीराज रामो ६७

पेटर ६६

पीर ११४

प्रताप नारायण मिश्र २८५, २५२,
२६५

प्रशमदास ९

प्रसाद १, १४, ११४, ११७, १३२,
१३३, १३७, ३०५

प्रियपुत्र ऑर लिटरेरी ट्रिडिबिज्म
(एवर मावी रुत) ४२, ५१,
६७, ७०, ७१, ७२, १११,
१४६, १५३, १९१

प्रियपुत्र ऑर लिटरेरी ट्रिडिबिज्म
(रिचर्च रुत) १६३, १९७,

प्रेमचंद १, १८, ६०, २८३

प्रीटिबल ट्रिडिबिज्म ९३

प्ले लिबिग एट हाई थिजिंग २७६

पेगुन इन लिटरेचर ३८

प्रमपड १३२

खदरीनाथ गौड १०

खदरीनारायण चौधरी 'प्रेमधन' (उपा-
ध्याय) ८, ९, १७, १८, ३६, ३६

खलधर्माविह १८

खलधर्मा मद्र ३८, ३९, ३६, २३७,
२४८, २५२, २६५

विहारी ४९, १४८, १७९

विहारी खलधर्मा ७, ६८

मुद्रपरित १२, २६८, २७७, २७८,
२७९, २९६, ३०३, ३०४, ३०५,
३०६, ३१३, ३१८

वेवन फ्रेसिब २४०, २४१

ब्राह्म २७४

ब्राह्मजिग १६४

ब्रैटले १२७

भगवानदास हालना १०, १८

भट्टनायक १८८, १८९, १९०, १९१,
१९२, १९३

महोदय १८७, १८८, १८९

महत १८८, १८७

भवभूति ८५, ९०, ३१०, ३११

भागवत ११४	मेगास्थनीज इंडिया २७७
भानुभट्ट २१६, २१७	मेगास्थनीज का भारत वर्षीय वर्णन
भासह १०५	११, २७७
भारतेंदु—देखिए हरिश्चंद्र	मेघदूत १६, ३६, ८६
भूपग ६७	मेथड्स ऐंड मेटिरीयल्स ऑव
भ्रमरगीत-चार ५१, ५६, १००, १०२,	लिटरेरी क्रिटिसिज्म १४८
१६५, २५४, २८५, २८६, २८८,	मैथिली शरण गुप्त ३०५
२९०, २९६, २९७	मैरियट, डब्लू० जे० १३८, २४२
संगल प्रभात १३७	मोह्यन, आर० जी० १५०, १५१
सदन मोहन मालवीय २०	यशोधरा ३०५
सम्मट २४०	यीट्स, डब्लू० बी० १३२, १३३
सल्लिनाथ १४६	रघुवंश ३६
महादेवी ११७	रघुवीर सिंह १३८
महावीर प्रसाद द्विवेदी १, १८, २६,	रत्नाकर ३०३, ३०६
३६, ३७, १३९, १४८, २५५	रवींद्रनाथ ठाकुर १२१, १२३, १३७
महिम भट्ट २०१	रसतरंगिणी २१७
माधनर हिंदू २७५	रस-प्रबोध २१७
मार्डन एसेज ऐंड स्कैचेज १३८	रस्किन १२९
मार्डन बर्नाक्यूलर लिटरेचर ऑव	राखालदास बंसोपाध्याय २७८
बार्देन हिन्दुस्तान २२६	राजशेखर १४३, १४४, १४५
माधवप्रसाद मिश्र २५२	राजेंद्रलाल मिश्र २७५
मार्च २४	राज्यप्रबंध शिक्षा २७५
मिटन २३, २४, २९	रानी कैतकी की कहानी २९१
मिश्रबंध ३५, ३७, १७६, २२६, २९३	रामगीत चौबे १०, ११, १७
मिश्रबंध किशोद २२६	रामचंद्र वर्मा १७२
मुकुट भट्ट १०९	रामचंद्रिका ७, ६४
मुद्रलानंद चरितावली ८	राम चरित मानस ७, ८, २८, ६४,
मेगास्थनीज ११, २७७	६७, २५८

राम फा ज्योतिषो ३	रिनय पत्रिका २०
राममद्र जोक्षा १९	रिश्मनाथ प्रसाद मिश्र १६, २०२, २१७, २२०, २३१, २३२
रामायण (वाल्मीकीय) १६ ८६	विश्व प्रगल्भ २७६, २७७
रामावतार दशमं ८	व्यक्ति विवेक २०१
रामेश्वरनाथ शुद्ध १५, १८	शत्रुक १८८, १८९
रास पचाध्यायी ६८	शबर स्वामी १०९
रिफ्रेट, ए० सो० २२५	शशांक २७७, २७८
रिचर्ड्स आई० ए० ९३, १५२, १५३, १९६	शायेन हावर २४
रिडिल ऑव दि युनिवर्स २७६	शिवदत्त शुक्ल २
रुक्मिणी की रेलो २३६	शिवसिंह सरोज २२६
रुपनारायण पाठेय २७२	शिवसिंह सेंगर २२६
रुसो, जीन पैक्स ७९, ३०८	शुभदेव बिहारी मिश्र ३५
लॉक २३, २६	शैली ८५, १२१, १६१, १६४
लाज, जालिपर २७४	शेष स्मृतियाँ ४९, १०३, १३८, १७८, १७९
यग विजयता ३५	दयामविहारी मिश्र ३५
यमोक्ति जीवित १०३, १०५	दयाम सुंदर दास १४, ३७
यहर्स, वर्य मिलियम ५२, ७९, ८५, १२१, १६४, ३१२	भीधर पाठक ३१०
यलभाचार्य १६६	भा नारायण चतुर्वेदी १९
याक्यविमर्श २०२, २१७, २३२	भो निरात दास ३५
यामन ११३	भान नक २७७
यारट डिटमैन ११४	सयोगता स्वयंवर ३५
यारनीकि ५५, ८६, ९०, ३१०, ३११	सत्य हरिश्चिद्र नाटक ८
यिदम साहब ४, ५	सत्यार्थ प्रकाश ७
विद्येश्वरी प्रसाद १६, १६	समालोचना ३४, ३५
विचार ६०	सरस्वती १, ११, १८, १९, ३५, ३६, ४०, ४१, २५०, २७५, ३०८
विप्रापति २३४	

- सांत बने २४२
 साइको लायी ९
 साहित्य दर्पण (पत्रिका) ७
 साहित्यालोचन ३७
 सिद्धार्थ ३०५
 सीताराम (लाल) ३६
 सुमित्रानंदन पंत ८२, १२२
 सूर ७, २६, २८, ३८, ६६, १५६,
 १५८, १५९, १६१, १६२,
 १६५, १६६, १६९, १७०,
 १७२, १७४, १७५
 सूर सागर ६८
 सोहनलाल द्विवेदी ३०५
 स्टॉफ, एफ० एन० १४८
 स्टॉफ-जेम्स, जार० ए० ६१, १४७,
 २२२
 स्मिथोला २३
 स्पेंसर, हर्बर्ट ९, २३, २७४
 समाज २७६
 हमीर रातो ६७
 हमीर हठ ७, ३५
 खरिश्चंद्र (भारतेंदु) १, ७, ८, ९, २६
 हरिश्चंद्र शुक्ल ९, १५
 हाराणचंद्र चकलेदार २७४
 हास्य-विनोद ११
 हिंदी कालीदास की समालोचना ३६,
 १४८
 हिंदी प्रदीप ३५
 हिंदी-व्याकरण २८३
 हिंदी-शब्द-सागर १२
 हिंदी साहित्य का इतिहास १२, ४४,
 ४९, ५८, ६५, ८५, ९९, ११५
 १२०, १२१, १२३, १२४, १२७,
 १२८, १३०, १३२, १३७, १३८,
 १३९, १४१, १४२, १५२, १५५,
 १६२, २२३, २२४, २२५, २२८,
 २३१, २३५, २३६, २३७, २४७,
 २६८, २७०, २८४, २९३, २९५,
 २९६, ३०५
 हितोपदेश २६४
 हीरोल २३
 हेकल २७६
 छूम २३, २४
 हिस्टर १२८